

TEORIA RÂSULUI

by HENRI BERGSON

Table of Contents

HENRI BERGSON

GLOSSE LA O METAFIZICĂ A DURATEI

II.

III.

IV.

V.

VI.

VII.

VIII.

IX.

X.

XI.

CUVÂNT ÎNAINTE

Capitolul I

II.

III.

IV.

V.

Capitolul II

Capitolul III

Untitled

HENRI BERGSON

TEORIA RÂSULUI

Ediția a II-a
Traducere de Silviu LUPAȘCU
Studiu introductiv de
ȘTEFAN AFLOROEI
INSTITUTUL EUROPEAN 1998

GLOSSE LA O METAFIZICĂ A DURATEI

I.

Memoria unui motiv.

Cu Henri Bergson (1859-1941), gânditorul francez atât de influent în primele decenii ale veacului, s-a întâmplat un fapt mai puțin obișnuit. Cea dintâi lucrare publicată, *Essai sur Les donnes immediates de la conscience* (1889), anunță aproape în totalitate intuițiile cu care autorul rămâne distinct în literatura filosofică europeană. Mare parte din scrierile care au urmat¹ – nu fac decât să expliciteze, uneori în direcții neașteptate, obsesia timpurie a gânditorului. Dacă ar fi lăsat timpului doar această primă scriere, nu s-ar fi pierdut aproape nimic din diferența cu care atunci a scandalizat, ci doar amploarea unui dezinvolt exercițiu al minții.

Bergson practică dintru început ceea ce va recunoaște mai târziu cu privire la natura filosofiei, anume că ea constă în inversarea direcției obișnuite a gândirii.²

Probabil că acesta a fost pariul său cu metafizica, violentarea continuă și obstinată a unor habititudini intelectuale proprii occidentalului. Urmând o cale inversă decât cea ratificată istoricește, el reconsideră întruna acele categorii în care s-a consumat bună parte a metafizicii de la Descartes încoace. Și o face revenind la unul și același motiv, intuiția duratei, înțelegerea fluxului temporal propriu vieții noastre interioare. Există în această privință o importantă mărturie: epistola din 1916 adresată lui Harald Höffding. Ea s-a născut tocmai din insatisfacția pe care i-a adus-o interpretarea propusă textelor sale. „După opinia mea – îi va scrie Bergson interpretului – orice rezumat al vederilor mele le va deforma în ansamblul lor și le va expune, prin însuși acest fapt, multor obiecții, dacă nu revine fără încetare la ceea ce eu consider drept centru al doctrinei: intuiția duratei. Reprezentarea unei multiplicități de penetrație reciprocă, cu totul diferită de multiplicitatea numerică, reprezentarea unei durate eterogene, calitativă, creatoare, este punctul de unde am plecat și la care am revenit constant”.³

¹ Amintesc, din pur interes doxografic, scrierile de referință ce au urmat Eseului din

1889; *Matière et mémoire* (1896); *Le Rire* (1900); *Introduction à la Métaphysique* (1903); *L'Évolution créatrice* (1907); *L'Énergie spirituelle* (1919); *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* (1922); *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932); *La pensée et le mouvant* (1934); *Écrits et paroles* (publiées postumement, 1957-1959).

2 *La pensée et le mouvant*, Felix Alcan, Paris, 1934, p. 241

3 Cf. Harald Höffding, *La philosophie de Bergson*, Felix Alcan, Paris, 1916, p.160.

II.

Întoarcerea către o metafizică intuitivă.

Îndepărtarea lui Bergson de o anumită paradigmă modernă a gândirii nu este deloc „nevinovată”, și nici singulară. O află aproape în același interval de timp la Wilhelm Dilthey și William James, Oswald Spengler și Ernst Trceltsch, Ludwig Klages și Miguel de Unamuno. Iar în spațiul francez, Bergson urmează, nu fără bucuria ascunsă a ereziei, o extinsă cercetare a subiectivității și a fenomenului spiritual. Jules Lachelier, I.G.F. Ravaissou sau Emile Boutroux erau, către sfârșitul veacului trecut, de neocolit. Ultimul va vorbi seducător „despre contingența legilor naturii” și despre faptul singular ca fiind tot ce poate fi întâlnit mai real în cuprinsul celor existente.

Ceea ce vor pune în chestiune gânditorii pomeniți va fi tocmai discursul rațiunii pozitive. Ei simt ca maladiivă hipertrofia gândirii analitice și conceptuale, pretenția să ecumenică. I se denunță felul inadecvat în care știe să înainteze peste ținuturi ce-i rămân esențial străine – subiectivitatea umană și lumea formelor simbolice, faptul trăit și cel cultural, temporalitatea specifică omului și „durata pură” a lumii, recunoașterea semenului și a alterității absolute. Este timpul revoltei sau acuzațiilor împotriva intelectului¹. Ele diferă de avatarurile moderne ale „criticii rațiunii” întrucât pun în discuție supoziția însăși a unei rațiuni neutre și universale. Nietzsche anunță în această privință un hotar și umbra lui va atinge tot mai mult timpul. Nu mai încearcă nimeni o critică a rațiunii „pure „(Kant) sau a celei „metafizice „(Hegel), ci se divulgă forma indiferentă a rațiunii în genere, mecanica intelectului de care uzează până la demență omul modern. Sub această mecanică a uniformizării și ordonării praxiologice, orice existent este adus la starea de lucru, de obiect total determinat, fără rest și fără diferență. El va fi apoi confiscat de gândirea pozitivă, capturat, explicat, stăpânit, posedat, utilizat, înlănțuit și făcut eficient într-o economie mai vastă a rațiunii și a puterii.

Aici ajunsese scientismul naturalist și encratic al secolului

XIX. Voința sa de imperiu fără limite într-un fel s-a realizat, și nu se poate spune că rebeliunea unor spirite precum Nietzsche sau Boutroux, Bergson sau Spengler a zdruncinat-o definitiv. Ea s-a fixat într-o adevărată „paradigmă „a gândirii, slujită fiind de acele forme ale cunoașterii ce asigură, în cele din urmă, știința puterii. Și venise rândul psihologiei, ca „știință a sufletului”, să se supună ritualului de purificare și de pătrundere în imperiul rațiunii pozitive. Dar nu atât starea de atunci a științei l-a preocupat constant pe Bergson, ci tocmai ceea ce i se poate întâmpla filosofiei într-un astfel de timp. El constată că metafizica modernă, ca și cea antică, urmează aceeași obsesie a occidentalului: rațiunea identică în absolut cu sine, una și aceeași dintotdeauna, cea care tinde să fixeze discursiv și logic fluxul eterogen al realului. „Asemănările acestei noi metafizici² cu cea a anticilor provin din faptul că pentru ambele realitatea că și adevărul ar fi date integral din eternitate. Una ca și cealaltă repugnă ideii unei realități care s-ar crea treptat, în interiorul unei durate absolute,³. Logos-ul acelei tradiții ce revine întruna la Platon (grecul absolut) sau cogito-ul Meditațiilor lui Descartes (occidentalul absolut) numesc la nesfârșit voința monarhică a rațiunii, logica lui „idem”. Rămâne însă uitat „celălalt”, al cărui absolut – ca durată pură sau elan infinit creator – ne amintește de zeul unui alt excentric, cel al lui Spinoza. Și Bergson va crede că se poate edifica o nouă metafizică, una „intuitivă”, care să se fondeze pe o înțelegere diferită a experienței interioare și a timpului.

1 Reiau, cu o anumită abatere, ceea ce va numi mai târziu Michael Landmann prin scrierea sa *Anklage gegen Vernunft*, E. Klett Verlag, Stuttgart, 1976.

2 E vorba de cea care urmează lui Descartes, în supoziția cogito-ului sau a „rațiunii” ca instanță ultimă, un nou nume al transcendenței.

3 *L'Évolution créatrice*, Felix Alcan, Paris, 1923, p. 382

III.

Timp și durată.

Când filosofia tinde să devină soteriologie, căutând să vindece una din maladiile timpului, ea se edifică sub specia celor ce durează. Așa s-a întâmplat către sfârșitul antichității, în mediul gândirii alexandrine sau al celei neoplatonice. Philon Alexandrinul, Plotin sau Aureliu Augustin vor căuta să recunoască tocmai ceea ce scapă captivității timpului. Acesta din urmă „nu există cu adevărat decât fiindcă tinde să nu fie (Confesiuni, XI, 17). Cu el se afirmă, așadar, negativitatea sau disoluția lumii, nefăcând altceva decât să se opună celor ce durează. Se va înțelege că aceeași captivitate pe care o manifestă întruparea omului, adică soma, o exercită și timpul (chronos). Prizonieratul îl suportă sufletul însuși (psyche), cum se va spune în tradiție platoniciană, încât nimic mai dificil decât recunoașterea prezenței celor eterne. Cum să afli în timp ceea ce nu se situează în timp, ceea ce duce dincolo de limita acestuia? Altfel formulată, întrebarea deschide cartea a XI-a din Confesiunile lui Augustin: „Oare, Doamne, când veșnicia este a Ta, nu cunoști cele ce-ți spun, sau ceea ce se petrece în timp vezi numai în timp? Așadar, de ce îți spun istoriile atâtor lucruri?”

Veacurile ce tind să dea un contur desăvârșit doctrinei creștine reiau ideea duratei (aión), înțelegând-o adesea ca mijlocind între timp și eternitate. Cele trei forme de survenire a ființei – eternitatea, durata și timpul – corespund unei ordini ultime a realului. Durata este proprie acelor naturi care, deși „create”, sunt libere de condiția materialității. Cu alte cuvinte, ea reprezintă elementul naturilor angelice și demonice, cele care populează lumea intermundiară a spiritelor. Va fi însă proprie și „sufletului imaterial”, cât acesta urmează calea pe care se dezleagă de lumea opacă a celor ce „tind să nu fie”.

În discursul pozitiv al modernilor, diferența esențială dintre timp și durată (aión, lat. aevum) se va estompa până la pierdere. Vor fi prea lesne aduse în același plan al existenței, acolo unde trecerea caută să apropie totul sub semnul timpului și al spațiului; durata nu mai înseamnă decât

conservarea provizorie a unei stări de lucruri, menținerea în timp a identității cu sine. Va numi acum un simplu moment al timpului neutru, cel care anunță chipul regăsit, aparent invariabil, al unui existent. Dar și cu privire la ceea ce „tinde să nu fie „se va spune că durează, la fel despre stingere și nimicnicie. Ambiguitatea pare acum a se insinua definitiv în cuvânt.

Dar ocultarea duratei nu se oprește aici. Timpul însuși, cel propriu subiectivității noastre profunde, va fi identificat cu o reprezentare exterioară a sa. El devine atunci un timp spațializat, omogen și indiferent, o „fantomă a spațiului”, cum îi va spune Bergson. Ca formă inertă și simplu cantitativă, poate fi oricât fragmentat, descompus în momente distincte și măsurat cu exactitatea pe care numai ceea ce este lipsit de viață o admite. Durata este acum confundată cu întinderea, iar succesiunea cu o exterioară simultaneitate¹. Totul a fost cu puțință pentru o gândire dominată de exigența exteriorității.

Bergson recunoaște în limbajul timpului tocmai această desăvârșită ambiguitate, înțelegând că ea face durata incomprehensibilă. Se întâmplă astfel întrucât „termenii care desemnează timpul au fost împrumutați din limbajul spațiului.”². Și va spune că, într-un anume sens, durata nu este opusul devenirii, dimpotrivă, este însăși devenirea stărilor profunde ale conștiinței. Ea numește procesiunea lor continuă, imprevizibilă și irepetabilă. Acestea nu se juxtapun și nu se limitează nicicând unele pe altele, cum se întâmplă cu lucrurile situate în spațiu. În „datele ei imediate”, conștiința este „durată pură”, fluxul trăit al unor stări pur calitative³. În acest flux al vieții interioare („stream of consciousness”, îi va spune cam în același timp William James), succesiunea nu cunoaște vreo delimitare a momentelor, căci fiecare din ele reia întregul, mereu altfel. Durata este, în cele din urmă, timpul regretului și al speranței („le temps de l'impacience et de la patience.”), gând ce ni-l amintește iarăși pe Augustin⁴.

¹ Essai sur Les donnees immediates de la conscience, Felix Alcan, Paris, 1912, pp. VII-VIII.

2 „La pensée et le mouvant, I., p. 11-12.

3 „Durata cu totul pură este forma pe care o capătă succesiunea stărilor noastre de conștiință atunci când eul nostru le trăiește pur și simplu, când se abține de a stabili o separație între starea prezentă și stările anterioare „(Essai sur Les données immédiates de la conscience, p. 76).

4 „Nu timpul viitor este lung, care încă nu este, ci viitorul lung este lunga așteptare a viitorului, și nu este lung trecutul, care nu este, ci lungul trecut este lunga memorie a trecutului” (Confesiuni, XI, 37).

IV.

Eul profund și fantoma sa.

Kierkegaard spusese, cu privire la inadecvarea sa în timp, că „temporalitatea nu este și nu va fi niciodată elementul spiritului, ci, într-un sens, al suferinței sale”. Ține de viața spiritului, văzut esențial ca reflexivitate, să întâlnească fața întunecată a unui timp, alcătuirea sa nefirească și exilul său. Cu adâncirea în reflexivitate, se întrerupe accesul la existența comună și la tihna ei. Timpul, ca mediu al viețuirii sensibile, imediate, ajunge atunci exterior și străin. Căderea lui „estetică” „o resimte în întregime acela care dublează în existență ceea ce gândește, cum stă scris în Jurnalul danezului.

Distincția o recunoști – cu o însemnată diferență – și la Bergson. Există o zonă mai puțin atinsă a conștiinței, un „eu profund”, original. El este dat de acele stări interioare ce constituie durata noastră pură.

Îl afli doar ca puls al sinelui și intensiune, act liber și nu determinare din afară, viață imprevizibilă și nu calcul al intelectului. Este creație neîntreruptă și eterogenă, tensiune a trăirii nicicând identică cu ea însăși. Aici durata se află la sine în toată puritatea ei, fiind acea *distensio animi* de care vorbește și fericitul sfânt în Confesiunile sale (XXVI, 33). Agitația sau calculul zilei nu afectează în esența lor actele eului profund: „percepția pură”, „gândirea pură” și „memoria pură”, în felul celei pe care Proust o solicită, întrucât nu stau în subordinea vieții exterioare, ele imprimă lumii libertatea spiritului”¹.

Există, însă, și un „eu secund”, o zonă superficială a conștiinței noastre. Ea este dată de acele stări ce răspund dominației pe care o exercită lumea exterioară. Timpul în care se desfășoară poartă toate însemnele spațialității; este omogen și determinat că extensiune, fragmentar și complet exhibit, divizibil și măsurat asemeni unui lucru oarecare. Un astfel de timp ni-l solicită acțiunea și limbajul, forțele prin care noi răspundem lumii din afară. Cu el ne așezăm în ordinea sau în subordinea celor date, acționăm și devenim eficienți, folosim semenii și suntem folosiți, intrăm într-un

spațiu pragmatic și ne expunem celorlalți. „Cea mai mare parte a timpului trăim în exteriorul nostru, nu percepem din eul nostru decât fantoma să decolorată, umbra pe care durată pură o proiectează în spațiul omogen. Existența noastră se derulează, așadar, mai curând în spațiu decât în timp: noi trăim pentru lumea exterioară mai curând decât pentru noi; vorbim mai curând decât gândim; „suntem acționați” mai curând decât acționăm noi înșine.²

¹ „Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps a l'esprit, Felix Alcan, Paris, 1919, p. 279.

² Essai sur Les données immédiates de la conscience, p. 178.

V.

Un alt nume al absolutului.

Cum fiecare extază a duratei este totodată revenire a celor trecute și prevenire a celor viitoare, trecutul se prelungește în prezent ca să întâlnească aici zvonul celor viitoare. Stăruie în acest chip durata concretă a vieții interioare, viața însăși în datele ei profunde, analogă unei melodii fără de sfârșit, cum ne tot amintește Bergson. Fuziunea continuă a celor trei extaze – trecutul, prezentul și viitorul – face posibil însuși faptul evoluției, al unei „durate reale”. Viața conștiinței, cu durata ei pură, trimite către ceea ce se va numi „elan vital”, propriu unui întreg orizont existențial.

Intuiția – metafizică, de această dată – a „elanului vital”, apăruse deja la un Hans Driesch, autorul unor scrieri precum *Der Vitalismus* (1905) și *Philosophie des Organischen* (1909). Înțelesul pe care i-l va da Bergson diferă într-o privință prin faptul ultim al creației, cel care nu răscolește acum doar lumea viului, ci devine un fapt ontologic („Elanul vieții de care vorbim constă, în esență, într-o exigență de creație”). Altfel decât eul nostru profund, lumea însăși ascunde o durată proprie. În contingența sa lăuntrică, ea relevă continuitatea unor stări calitative, o tensiune analogă celei a sufletului. Durata concretă apare acum ca fiind „l'etoffe même de la realité”, viața ei că dat ultim și fundamental.

Fapt oarecum ocult, materia și corespondentul ei specular, anume intelectul, sunt rezultatul unei ciudate inversiuni în cuprinsul „elanului vital”. Se întâmplă ca acesta să sufere un gen de istovire sau de epuizare în ceea ce are el originar, și atunci durata trece în extensiune, ordinea vitală în ordine materială, geometrică, iar actul liber în necesitate mecanică. Fluxul vieții își are mereu în față propria limită, „întâlnește în față sa materia, adică mișcarea inversă în raport cu a sa”¹. Întâmplarea numită nu pare a fi străină „duratei absolute”, căci inversiunea ce se petrece în orizontul ei se arată asemeni unei adversități necesare, ceva în felul Non-Eului de care a vorbit Fichte: este ceea ce durata însăși creează spre a-și afirma propria libertate. E o reprezentare necesară a sa, acel

opus care-i anunță în adânc mișcarea nelimitată. Fără ca Bergson însuși să o sugereze, adversitatea materiei și intelectului poate fi pusă în analogie cu cea veterotestamentară a înaltului slujitor divin. Se știe că Adversarul-lui-Dumnezeu (cum se și cere înțeles numele de Satanael) este inițial cealaltă voce a zeului. Este privirea care acuză și ține sub vină, provoacă și separă, dar o face pentru început dintr-un fel de însărcinare divină (cum se întâmplă în Zaharia 3, 1 sau în Iov 2, 1). De toate rămâne să dea seama zeul care singur este viața în ea însăși. Bergson nu se îndepărtează prea mult de acest loc: înțeles în durata sa, realul „se crează treptat în interiorul unei durate absolute „2.

1 *L'Évolution créatrice*, p. 273.

2 *Ibidem*, p. 382.

VI.

Intuiția duratei.

Temporalitatea vie a realului, așa cum o înțelege Bergson, nu poate fi cunoscută prin munca intelectului. Acesta săvârșește continuu, ca sub fatalitate, trecerea duratei în întindere, a ordinii vitale în ordine geometrică și a ceea ce este pur calitativ în număr de calcul. Rămâne o altă cale de recunoaștere a duratei, anume intuiția; ea singură ne apropie fluxul imprevizibil al existenței și o face nemijlocit, dezinteresat și fără limitele conceptului. Într-un orizont mai vast, intuiția face cu puțință accederea la „elanul vital”, acea energie care izbucnește în fenomenul vast al evoluției. Așadar, „în interiorul însuși al vieții ne conduce intuiția, adică instinctul devenit dezinteresat, conștient de el însuși, capabil de a reflecta asupra obiectului său și de a-l lărgi indefinit „¹. Liberă de formele aride, abstracte, ale interesului, intuiția trece dincolo de cercul lumii ca reprezentare exactă.

Celor care au înțeles intuiția (duratei) asemeni unei aptitudini instinctuale, Bergson avea să le spună: „în ceea ce am scris există afirmația contrară: intuiția noastră este reflexie „². Iar ducând-o către o altă limită a trăirii, anume cea extatică, ea se singularizează definitiv – ca orice fapt straniu – și neînțelegerea stăruie. De aceea, probabil, va fi văzută mai curând prin analogie cu viziunea pe care arta o pune în joc, sau cu acea „viziune directă a spiritului de către spirit”³. Faptul îl situează pe Bergson în succesiunea câtorva romantici, precum Schellingsau Schopenhauer, cum singur avea să mărturisească mai târziu.

¹ „Ibidem, p. 192.

² *La pensée et le mouvant*, p. 109.

³ *Ibidem*, p. 54.

VII.

O sensibilitate a vagului.

În una din paginile ce compun *Fețele unui veac* (1926), Blaga remarcă un lucru mult reluat de atunci încoace. „Henri Bergson e psihologul diferențiat al impresionismului, așa cum Ernst Mach a fost fizicianul aceluiași curent.¹ Argumentul a fost că prin Bergson psihologia devine una a nuanțelor sufletești, a „reflexelor pe care un sentiment le primește de la celelalte; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile, a proceselor de conștiință care nu se pot cuprinde în cuvinte”.

Metafizica duratei apare, așadar, ca un comentariu la pictură lui Monet sau „în marginea artei lui Debussy”. S-a putut spune și altfel lucrul acesta: fizica lui Mach, pictura lui Monet și muzica lui Debussy caută a fi privite ca ilustrări ale metafizicii duratei. În apropierea lor vor fi situați toți cei care au exersat îndelung estomparea conturului, precum Verlaine și Rodin, Maeterlinck și Mallarmé. Ei aveau să ajungă la o formă desăvârșită a sugestiei, asemeni doar celei muzicale².

Se anunță, în fond, către ultimul deceniu al veacului trecut, o sensibilitate cu totul diferită. Blaga a numit-o „sensibilitate decadentă”, voi reține însă doar că este una a reflexelor ce se reiau nedefinit, a vagului ce stăruie. Când Bergson scrie că „există schimbare dar nu lucruri care se schimbă”, el trădează o astfel de sensibilitate. În cuprinsul ei, lumea își pierde orice substanță fermă – așa cum ar fi voit-o intelectul pozitiv. Și apare acum esențial ca survenire continuă, imprevizibilă, ca revărsare a unei energii libere. Un îndemn al noii sensibilități îl află tocmai în distanța pe care ea o solicită față de ontologia modernă. Se știe că în una din versiunile ei, aceasta tindea să se edifice pe ideea – devenită paradigmă – a spațialității omogene și izotrope. Or, în noua metafizică, i se retrage „întinderii” orice privilegiu discursiv, invocându-se tot mai mult temporalitatea profundă a existentului. Este ceea ce va fi resimțit mai apoi ca „durată pură”.

¹ Cf. *Zări și etape*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 121 sq.

² „Cuvântul nu mai «înseamnă», ci «sugerează». Totul devine muzică. Nu cere Verlaine muzică înainte de orice? Nu seamănă Bergson felul de a se organiza al conștiinței cu o melodie? Sculptorii lui Rodin, văzduh precipitat, nu i s-a adus învinuirea că ar fi

muzică, iar nu sculptură?” (p. 124).

VIII.

Vălul lui Isis și singura bucurie nevinovată.

Ceea ce Bergson a numit „viziune directă a spiritului de către spirit” devine posibil doar în mediul duratei pure. Și dobândește o putere aparte acolo unde intuiția pare să ia locul destinului, anume în orizontul artei. Cercul comprehensiunii ajunge aici desăvârșit: durata pură va fi intuită deplin doar în eterul ei, iar recunoașterea acestui fapt solicită încă o dată intuiția. Se petrece un lucru similar celui de mult remarcat, anume că prin Bergson avem de a face cu „una din acele rare filosofii în care teoria cercetării se confundă cu cercetarea însăși „¹.

Așa cum „eul profund” îl resimte, timpul trăit irumpe întreg și neatins în creația artistică și, totodată, în contemplarea pe care arta o face posibilă. Nu ca interval simplu al acestora îl afli, ci că esență a procesiunii lor. Artă singură percepe lucrurile în „puritatea lor originală”, căci o face liber de regimul folosirii lor și de cel al limbajului comun. Ea regăsește diferențele pe care intelectul – supus acțiunii – le îndepărtează ca inutile.

Dispune de o detașare cu totul neobișnuită, dată într-un mod oarecum virginal de a percepe și a gândi.² Îndepărtează în acest fel masca pe care viețuirea noastră comună și convențională o așează lumii³. Oricând vei recunoaște o anume ocultare a realului, acel văl care se insinuează între noi și rest, mai precis, în chiar modul nostru de a simți și a înțelege⁴.

Îi este dată artei posibilitatea de a desface aparența ce tinde să devină realitate, convenția ce acoperă și maschează dalele prime ale timpului. Ea survine asemeni vieții, flux al creației nemijlocite de nimic și fără o finalitate exterioară. Este, într-un fel, creație în absolut, analogă celei ex nihilo. Nu spunea, însă, același Augustin că absolutul divin este singurul lucru de care merită să te bucuri pentru el însuși? Către el îndreaptă orice creatură, iar dacă aceasta se supune și folosirii, de ea poți să te bucuri, dar nu cu o bucurie pură. Despre ultima afli o urmă și în estetică târzie a lui Bergson, numind acea

bucurie pe care numai creația în sine o trezește. Ea vine să însoțească durata reală și intuiția ei, viața ca atare și regăsirea ei simbolică. Este bucuria ce „anunță întotdeauna că viața a reușit”⁵, fiind un semn al prezenței altului absolut în noi înșine.

Ceea ce îi este dat artei se apropie într-o privință de actul mistic: recunoașterea nemijlocită a unei realități ultime, fie că o numim „durată reală „sau altfel. Cu fiecare dintre ele se tinde către un gen de „coincidență parțială cu efortul creator, cel care manifestă viața”. Iar acest efort creator, ni se spune în continuare, „vine de la Dumnezeu însuși „⁶ Iubirea fără limită a ceea ce se arată „cu totul altfel” e regăsită acum ca bucurie simplă și pură.

1 Vladimir Jankelevitch, Bergson, Felix Alcan, Paris, 1931, p. 1.

2 „Je ne parle pas de ce détachement voulu, raisonne, systematique qui est œuvre de reflexion et de philosophie. Je parle d'un détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience, et qui se manifeste tout de suite par une maniere virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser „(Le Rire. Essai sur la signification du comique, Felix Alcan, Paris, 1932, p. 157)

3 Le Rire. Essai sur la signification du comique, Felix Alcan, Paris, 1932, p. 160.

4 „Entre la nature et nous, que dis-je?, entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile epais pour le commun des hommes, voile leger, presque transparent, pour l'artiste et le poete „(Idem, p. 153).

5 L'Energie spirituelle, Felix Alcan, Paris, 1920, p. 24.

6 Les deux sources de la morale et de la religion, Felix Alcan, Paris, 1939, p. 2, 12.

IX.

Despre absența timpului grav. Gestul estetic.

Distanța dintre aparență și ființă, fatală în orice câmp al realului, generează atitudini diferite celor predestinați să nu o ignore. Bergson va lua în seamă tocmai inadecvarea sau camuflajul pe care fluxul trăirii le suferă. „Durata concretă „va fi atunci ocultată, iar viața intră în forme improprii, de felul celor mecanice. Se trece cu o anumită înconștiență din elementul ce ne este propriu într-un altul străin. Această alunecare poate lua proporții dezastruoase, ducând la un gen de sminteală colectivă, când „o țară întreagă devine o casă de nebuni” (Kierkegaard). Inversiunea cuprinde atunci lumea de la un capăt la altul și orice vindecare pare aproape cu neputință de gândit. Între „voința originală „și „reprezentarea „ei în timp, orice relație de esență se pierde. Este intervalul când „priveștea abisului” (Nietzsche) se adâncește definitiv în cel care a făcut experiența vidului existențial.

Scriind Le Rire (1900), Bergson oprește însă privirea pe acea treaptă a inadecvării noastre care nu elimină definitiv pedeapsă și îndreptarea. Cum ele țin acum de aceeași detașare naturală și absolută a spiritului („qui se manifeste tout de suite par une manière virginale”), nu poartă cutremurul vreunei eschatologii. Ceea ce le face încă posibile este un anume aer estetic în care comunitatea respiră din când în când. Dezlegată provizoriu de grija conservării de sine, ea se privește atunci în felul unei „opere de artă”. Sub această detașare, intruziunea comportamentului mecanic în fluxul viului, insinuarea anchilozei naște comicul. Iar râsul îi va fi o firească pedeapsă. Nu-l mai poți vedea ca pe ceva damnable sau de origine diabolică, așa cum l-a perceput Baudelaire.

E nevoie, prin urmare, de o desprindere adâncă a spiritului cu privire la reprezentăția gravă a vieții. Înțeles „comme quelque chose d'esthétique”, gestul comic ține de întâlnirea noastră cu măștile timpului, este propriu raportului dintre” durată „și convenția socială. Privește timpul în ceea ce manifestă el pe dos, în inversiunea care-l îndepărtează de durata concretă a realului. Nu uit ceea ce Bergson spune într-

un loc mai aparte al metafizicii sale: asemeni materiei și ordinii geometrice a lumii, intelectul se anunță că o inversiune în „elanul vieții”. Tocmai de aceea îi reușește cunoașterea exactă a lumii, numai că e vorba de o lume secundă, exteriorizată și comun deținută. Întâlnirea cu ea – când devii un spectator oarecum indiferent – naște acel spațiu spectacular ce prin esență va fi străin solitudinii¹. În exhibarea noastră socială, diformitatea, deși disimulată, încă mai poate ajunge un divertisment, grimasele făpturii încă oferă ochiului o satisfacție, automatismele aproapei încă dispun, pliurile înțepenite ale viului pot încă să distragă. Induc un gen de absență a timpului grav, un răgaz al uitării vastului mecanism căruia îi suntem adesea predați.

¹ „On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé; il semble que le rire ait besoin d'un écho „(ed. 1932, p. 6)

X.

Du mécanique plaqué sur du vivant.

Urma ireductibilă a viului pare să fie tocmai acea imaterialitate proprie sufletului ce trece în materie și căreia Bergson îi spune „grație”. Când este prezentă, o fluentă aproape eterică animă întruparea și gândirea omului. De aceea contrariul ei va fi o anumită înțepenire sau mecanică a corpului și a spiritului, exact ceea ce naște comicul. El apare atunci ca o răzbunare pasageră și tăcută a „celuilalt”, a opusului ce se desprinde prin inversiune din „elanul vital”. Jocul său mecanic amintește de mersul țeapăn și fantomatic al Adversarului, făptura hilară ce caută să-l întâmpine pe însuși creatorul său („Dumnezeu-cel-viu „). Reușește să pătrundă în timpul viu al unei făpturi și să-i provoace neașteptate fixații. Îi întrerupe trăirea continuă și imprevizibilă, silind-o la stereotipii și anchiloze. Ceea ce respiră organic ratează pentru un moment propria treaptă a existenței, iar omul trece atunci în rândul unor lucruri oarecare¹. Această mecanică funcționând în cuprinsul și în spatele viului – o afli sub tot ce înseamnă omogenitate și convenție, duplicitate, repetiție și disimulare, uniformitate și artificiu, identitate vidă și fixație în petrecerea noastră lumească.

Formula bergsoniană privind esența comicului – „du mécanique plaqué sur du vivant” – rămâne într-un fel neatinsă de invazia interpretărilor. Prin laconismul ei, a sedus mintea doxografului, dar lucrul s-a întâmplat și cu alte enunțuri ce au tins să aproximeze comicul: contrast între aparență și existență (Kierkegaard), abatere spontană a firii, formă a diformului (Shaftesbury), lume pe dos, plăcere malițioasă a semenului (J.Dryden), sau – ca la nimeni – „moft” (Caragiale). Claritatea cu care însă întâmpină rămâne o capcană, căci nu datorează nimic înțelesului de primă instanță al cuvintelor. Se cere mai curând urmată în felul aparte sub care Bergson a căutat să intuiască acea diferență ultimă numită „durată pură”.

¹ „Ce qui faisait donc rire, c'était la transfiguration momentanee d'une personne en chose, si l'on veut regarder l'image de ce biais” (p. 58).

XI.

Receptarea timpurie în spațiul valah.

Nu ai cum să nu observi faptul că „bergsonismul” a dobândit ușor o versiune mondenă, circulând liber în mediile relativ cultivate. Dar cu aceeași ușurință și-a găsit și o versiune rapsodică, populară. Asimilarea lui s-a făcut cel mai adesea în forme exoterice, fiind lesne trecut în registrul epic și povestit după cum „căutarea timpului pierdut” a cerut-o.

*În literatura filosofică de la noi există câteva raportări semnificative la viziunea bergsoniană. C-tin Antoniadă publică, în 1910, Filosofia lui Henri Bergson, având în atenție scrierile gânditorului de până la 1908, mai puțin eseul *Le Rire*. Este cea dintâi cercetare extinsă apărută la noi, cu unele ecouri neașteptate în timp. „Se cuvine să însemn aici – va scrie Blaga mai târziu – că studiul lui Antoniadă, cu toate că nu făcea decât să parafrazeze textele bergsoniene, sau poate că tocmai de aceea, a avut, prin latura sa informativă, cât și prin limba în care era scris, o deosebită însemnătate pentru dezvoltarea mea. Citind și recitind această carte, învățam două lucruri: întâi, cum gândește cel mai de seamă filosof al timpului, și al doilea – cum se poate scrie plastic și elegant în limba românească.”¹*

*Alte studii, aparținând aceluiași interval cultural, sunt datorate lui M. Florian (*Der Begriff der Zeit bei H. Bergson*, 1914, disertație susținută în Germania, cu *Johannes Rehmke*), P.P. Ionescu (*Intuiția la Descartes și Bergson*, 1928), Ion Petrovici (*Pe marginea filosofiei bergsoniene*, 1929), I. Brucăr (*Bergson*, 1935), T. Vianu (*Henri Bergson*, în vol. *Istoria filosofiei moderne*, 1939), N. Bagdasar (în *Teoria cunoștinței*, 1942).*

Însă o raportare mai adecvată și mai vie la gândirea bergsoniană a fost posibilă în dezbaterile cercului „Criterion” și în textele celor care l-au animat. Este timpul în care apropierea sau distanțarea de scrierile gânditorului află o formă elevată și lucidă. Așa se întâmplă – ca o pildă – în una din prelegerile de metafizică pe care Nae Ionescu le-a ținut în 1928/1929, invocându-l pe Bergson în problema structurilor

realului. La ultima din întâlnirile aceluiași an, avea să le spună celor prezenți un lucru din care înțelegeți cum singur se regăsea într-o altă durată. „Am văzut că nu am fost întotdeauna de acord cu d-voastră. Așa de pildă, v-ați supărat foarte tare că eu nu sunt bergsonian. Îmi pare foarte rău că v-am supărat, însă n-am ce să vă fac: eu am mai multă grijă de mine însumi, decât de părerea pe care o aveți d-voastră despre mine. Așa că, dacă eu trăiesc mai bine nefiind bergsonian, nu doresc să fiu”.

ȘTEFAN AFLOROEI

¹ *Hronicul și cântecul vârstelor, București, 1965, p. 135*

CUVÂNT ÎNAINTE

Reunim în volum trei articole despre râs (sau, mai curând, despre *râsul provocat în mod special de către comic*) pe care le-am publicat recent în „Revue de Paris”. Aceste articole aveau drept obiect să determine principalele „categorii” comice, să grupeze cel mai mare număr posibil de fapte și să recunoască legile care le guvernează; ele exclud, prin însăși natura lor, discuțiile teoretice și critică sistemelor. Ar fi trebuit, reeditându-le, să le adăugăm o examinare a lucrărilor referitoare la același subiect și să comparăm concluziile noastre cu acelea la care vor fi ajuns predecesorii noștri? Poate că în acest fel teza noastră ar fi câștigat în soliditate; dar expunerea s-ar fi complicat peste măsură și ar fi atins, în același timp, un volum disproporționat față de importanța subiectului tratat. Ne-am decis, în consecință, să reproducem articolele așa cum au fost ele publicate inițial. Adăugăm, pur și simplu, indicarea principalelor cercetări întreprinse asupra chestiunii comicului în ultimii treizeci de ani.

*

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, pagina 202 și urm. De același autor, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Etudes sur le comique*, 1875

Darwin, *L'expression des émotions*, trad. Fr., 1877

Philbert, *Le rire*, 1883

Bain, *Les émotions et la volonté*, [trad.fr.](#), 1885

Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (Philos. Studien, volumul II, 1885)

Piderit, *La mimique et la physiognomonie*, [trad.fr.](#), 1888.

Spencer, *Essais*, [trad.fr.](#), 1891.

Penjon, *Le rire et la liberté* („Revue philosophique”, 1893, t. II)

Melinard, *Pourquoi rit-on?* („Revue des Deux-Mondes”, februarie, 1895)

Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896

Lacombe, *Du comique et du spirituel* („Revue de metaphysique et de morale”, 1897).

Stanley Hall și **A. Allin**, *The psychology of laughing, tickling and the comic* („American Journal of Psychology”, volumul IX, 1897)

Lipps, *Komik und Humor*, 1898; de același autor, *Psychologie* („Philosophische Monatshefte”, volumul XXIV, XXV)

Heymans, *Zur Psychologie der Komik* („Zeit schr. F. Psychologie Physiologie der Sinnensorgane”, volumul XX, 1899).

Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.

H.B.

Paris, aprilie 1900

Capitolul I

DESPRE COMIC ÎN GENERAL. COMICUL FORMELOR ȘI COMICUL MIȘCĂRILOR. FORȚA DE EXPANSIUNE A COMICULUI

Ce înseamnă râsul? Ce se află în străfundul rizibilului? Ce element comun am putea găsi între strâmbătura unui măscărici, un joc de cuvinte, *quiproquo*-ul unui vodevil, o scenă de comedie fină? Prin ce distilație anume vom obține esența, mereu aceeași, de la care produse atât de diverse își împrumută fie aroma indiscretă, fie delicatul parfum? Cei mai mari dintre gânditori, începând cu Aristotel, au atacat această mărunță problemă care se ascunde în fața efortului de cunoaștere, alunecă, ne scapă și se redresează, impertinentă sfidare aruncată speculației filosofice.

Scuza noastră, atunci când abordăm subiectul, la rândul nostru, este aceea de a nu viza să închidem comicul într-o definiție. Noi vedem în comic, înainte de toate, un lucru viu.

De aceea, vom trata subiectul, oricât de facil ar părea, cu respectul pe care îl datorăm vieții. Ne vom mărgini să-l privim crescând și înflorind. De la o formă la alta, prin gradații imperceptibile, el va îndeplini sub ochii noștri metamorfoze cu adevărat singulare. Nu vom disprețui nimic din ceea ce vom fi văzut. Poate că vom câștiga de altfel, prin acest contact susținut, ceva mult mai suplu decât o definiție teoretică – o cunoaștere practică și intimă, precum cea care se naște dintr-o lungă prietenie. Și poate vom descoperi, de asemenea, că am făcut, fără voia noastră, cunoștință cu o noțiune utilă. Rațională, în felul său, până și în amplele sale transgresiuni, metodică în nebunie, visând (aș vrea să fie așa), dar evocând în vis viziuni care sunt imediat acceptate și înțelese de o întreagă societate, cum ar fi posibil ca fantezia comică să nu ne învețe despre procedeele de travaliu ale imaginației omenești și, în chip particular, ale imaginației sociale, colective, populare? Ieșită din viața reală, înrudită cu

arta, cum ar fi cu putință să nu-și rostească pentru noi cuvântul său asupra artei și asupra vieții?

Vom prezenta mai întâi trei observații pe care le considerăm fundamentale. Ele se referă mai puțin la comicul în sine, cât la locul unde acesta trebuie căutat.

I.

Iată primul punct asupra căruia aș vrea să vă atrag atenția. Nu există comic în afara a ceea ce este cu adevărat omenesc. Un peisaj poate fi frumos, grațios, sublim, insignifiant sau urât; dar nu va fi niciodată ridicol. Vom râde de un animal, dar pentru că am surprins la el o atitudine caracteristică omului sau o expresie omenească. Vom râde de o pălărie; dar ceea ce luăm în râs atunci nu este bucata de fetru sau de pai, ci forma pe care i-au dat-o oamenii, capriciul omenesc al cărui mulaj îl reprezintă. Mă întreb cum de un fapt atât de important, în simplitatea sa, n-a fixat într-o măsură mai mare atenția filosofilor? Mai mulți sunt cei care au definit omul drept „un animal care știe să râdă”. Ar fi putut, la fel de bine, să-l definească drept un animal care provoacă râsul; deoarece, dacă un alt animal sau un obiect lipsit de viață declanșează o astfel de reacție, acest fapt se datorează unei asemănări cu omul, prin efigia pe care omul o imprimă sau prin tipul specific de folosință. Aș vrea acum să semnaliez, drept un simptom nu mai puțin vrednic de a fi remarcat, *insensibilitatea* care însoțește de obicei râsul. Despre comic putem afirma că nu-și poate produce efectul de șoc decât cu condiția de a se năpusti din senin asupra unei suprafețe sufletești cuprinsă în mod statornic de calm, unificată. Indiferența este mediul său natural. Râsul nu are un dușman mai mare decât emoția. Nu vreau să spun că nu putem râde de o persoană care ne inspiră milă, de exemplu, sau chiar afecțiune: numai că atunci, pentru câteva clipe, va trebui să uităm această afecțiune, să înăbușim acea milă. Într-o societate a inteligențelor pure, nu vom mai plânge, probabil, dar, cu siguranță, vom râde; în timp ce sufletele invariabil sensibile, acordate la

unisonul vieții, în care orice eveniment se va fi prelungit în rezonanță sentimentală, nu vor mai cunoaște, nici nu vor mai înțelege râsul. Încercați un moment să vă interesați de tot ceea ce se spune, de tot ceea ce se face, să acționați, în imaginație, împreună cu cei care acționează, să simțiți împreună cu cei care simt, acordați, în sfârșit, capacității dumneavoastră de a simpatiza, șansa unei depline înfloriri: ca sub puterea unei baghete magice, veți vedea cele mai ușoare obiecte căpătând greutate, precum și o colorație severă întinzându-se asupra tuturor lucrurilor. Detașați-vă acum, asistați la spectacolul vieții ca un spectator indiferent: nenumărate drame se vor preschimba în comedii. Este de ajuns să ne astupăm urechile în fața sunetelor muzicii, într-un salon în care se dansează, pentru ca dansatorii să ne pară dintr-o dată ridicoli. Câte dintre acțiunile omenеști ar rezista unei încercări de acest gen? Și nu vom vedea oare multe dintre ele trecând într-o clipită de la gravitate la glumă, dacă le vom izola de muzica sentimentului care le însoțește? Comicul necesită, în sfârșit, pentru a produce întregul său efect, ceva asemănător unei anestezii de moment a inimii. El se adresează inteligenței pure.

Numai că această inteligență trebuie să rămână neîncetat în contact cu alte inteligențe. Iată cel de al treilea fapt asupra căruia aș vrea să atrag atenția. N-am mai gusta comicul, dacă ne-am simți izolați. Se pare că râsul are nevoie de un ecou. Ascultați-l bine: nu este un sunet articulat, net, desăvârșit: este ceva care ar vrea să se prelungească, repercutându-se din aproape în aproape, ceva care începe cu o izbucnire puternică, pentru a se continua prin rostogoliri, asemenea tunetului în munți. Și totuși, această repercutare nu trebuie să se prelungească la infinit. Ea poate să-și croiască drum în interiorul unui cerc pe atât de larg pe cât vrem; cercul nu rămâne mai puțin închis. Râsul nostru este întotdeauna râsul unui grup. Vi s-a întâmplat poate, așezați într-un vagon sau la o masă de restaurant, să auziți călători povestindu-și

diverse istorii care trebuie să fi fost comice pentru ei, deoarece râdeau cu voie bună. Ați fi râs și dumneavoastră, ca și ei, dacă ați fi făcut parte din societatea lor. Dar, pentru că nu se întâmplă să fie așa, nu aveți niciun chef să râdeți. Un bărbat care a fost întrebat de ce nu plânge la audierea unei predici în timpul căreia toată lumea vărsa lacrimi, a răspuns: „Eu nu fac parte din parohie.” Ceea ce acel om gândea despre lacrimi, este cu atât mai adevărat despre râs. Oricât de sincer l-am presupune, râsul ascunde întotdeauna o gândire secundă, de înțelegere, așa spune de complicitate aproape, cu alți oameni care râd, cu un grup real sau imaginar. De câte ori nu s-a spus că râsul spectatorului, la teatru, este cu atât mai puternic cu cât sala este mai plină? De câte ori nu a fost remarcat, pe de altă parte, faptul că multe efecte comice sunt intraductibile dintr-o limbă în alta, fiind relative, în consecință, moravurilor și ideilor unei societăți particulare? Dar tocmai pentru că nu a fost înțeleasă importanța acestui dublu fapt, s-a văzut în comic o simplă curiozitate de care spiritul se amuză, iar în râsul însuși, un fenomen straniu, izolat, fără nicio legătură cu restul activității omenești. De aici și acele definiții care tind să facă din comic o relație abstractă, identificabilă de către spirit în mijlocul ideilor, „contrast intelectual”, „absurditate sensibilă” etc, definiții care, chiar dacă se potrivesc în realitate tuturor formelor comicului, nu explică deloc de ce comicul ne face să râdem. De ce se întâmplă că, efectiv, această relație logică particulară, de îndată ce a fost sesizată, produce asupra noastră o contractare, o dilatare, o scuturătură, în timp ce toate celelalte ne lasă trupul indiferent? Nu vom aborda problema din această latură. Pentru a înțelege râsul, trebuie să-l plasăm, din nou, în mediul său natural, care este societatea, trebuie, mai înainte de toate, să-i determinăm funcția utilă, care este o funcție socială. Aceasta va fi, să o spunem de pe acum, ideea călăuzitoare a tuturor cercetărilor noastre. Râsul trebuie să răspundă

anumitor exigențe ale vieții în comun. Râsul trebuie să aibă o semnificație socială.

Să subliniem în mod clar punctul în care converg cele trei observații preliminare ale noastre. Comicul se va naște, pare-se, atunci când oameni reuiniți în grup își vor dirija întreaga atenție asupra unuia dintre ei, înăbușindu-și sensibilitatea, într-un exercițiu solitar al inteligenței. Care este acum, punctul particular asupra căruia vă trebui să ne fixăm atenția? La ce ne va fi aici de folos inteligența? A răspunde la aceste întrebări ar însemna să ne apropiem de miezul problemei care ne preocupă. De aceea, câteva exemple devin indispensabile.

II.

Un om aleargă pe stradă, se împiedică și cade: trecătorii râd. N-am râde de el, cred, dacă am fi în stare să presupunem că printr-o fantezie subită s-a decis el însuși să se culce la pământ. Râdem de cel care s-a culcat în mod involuntar. Ni este, deci, schimbarea să bruscă de atitudine cea care determină râsul, ci ceea ce este involuntar în schimbarea produsă, stângăcia sa. Poate că se afla o piatră în drum. El ar fi trebuit să-și schimbe poziția corpului sau să ocolească obstacolul. Dar din lipsă de suplețe, din distracție sau dintr-o obstinație a trupului *printr-un efect de rigiditate sau de viteză dobândită*, mușchi au continuat să îndeplinească aceeași mișcare, atunci când circumstanțele ar fi impus altceva. Acesta este motivul pentru care omul a căzut și de aceea trecătorii râd.

Iată acum o persoană care își vede de micile sale ocupații cu o regularitate matematică. Numai că obiectele care se află înjur au fost truate printr-o glumă de prost gust. Persoana respectivă își înmoaie pana în călimară și o scoate plină de noroi, crede că se așează pe un scaun solid, dar se întinde pe parchet, în sfârșit, acționează anapoda sau funcționează în gol întotdeauna printr-un efect de viteză dobândită. Obişnuința îi va fi imprimat un elan. Ar fi trebuit să oprească mișcarea sar să o devieze. Dar, dimpotrivă, a continuat mașinal, în linie dreaptă. Victima unei farse de atelier se află, deci, într-o situație analoagă cu aceea a alergătorului care cade. Ea este comică din aceeași rațiune. Ceea ce este rizibil și într-un caz și în celălalt este o anumită *rigiditate de ordin mecanic*, acolo unde am vrea să găsim suplețea atentă și flexibilitatea vie a une persoane. Singura deosebire între cele două cazuri este că primul se produce de la sine, în timp ce al doilea a fost obținut în mod artificial. Trecătorul, într-adevăr, nu făcea decât să observe; dincoace, autorul glumei de prost gust experimentează.

Totuși, în ambele cazuri, efectul a fost determinat de o circumstanță exterioară. Comicul este deci accidental;

rămâne ca să spunem așa, la suprafața persoanei. Cum va penetra el în interior? Va trebui ca rigiditatea mecanică să nu mai aibă nevoie, pentru a se revela, de un obstacol așezat în fața sa de hazardul circumstanțelor sau de răutatea omului. Va trebui să-și extragă din propriile străfunduri, printr-o operație naturală, ocazia fără încetare reînnoită de a se manifesta în exterior. Să ne imaginăm deci o minte care s-ar concentra întotdeauna asupra a ceea ce tocmai a săvârșit și niciodată asupra a ceea ce săvârșește, ca o melodie care s-ar afla în întârziere față de propriul său acompaniament. Să ne imaginăm o anumită neelasticitate nativă a simțurilor și a inteligenței, care ne face să continuăm să vedem ceea ce nu mai există, să ascultăm ceea ce nu se mai aude, să spunem ceea ce nu se mai potrivește, în sfârșit, să ne adaptăm la o situație trecută și imaginară, când s-ar cuveni să ne pliăm pe realitatea prezentă. Comicul se va instala de această dată în însăși persoana respectivă: persoana este cea care-i va furniza totul, materie și formă, cauze și ocazie. Este oare uimitor că *distratul* (deoarece acesta este personajul pe care tocmai l-am descris) a ispitit în general verva autorilor comici? Când lui La Bruyere acest caracter i-a ieșit în cale, el a înțeles, analizându-l, că deținea o rețetă (de care, de altfel, a abuzat) pentru fabricarea pe scară largă a efectelor amuzante. A făcut din Menalque cea mai lungă și cea mai amănunțită dintre descrieri, revenind și insistând, îngreunând-o dincolo de măsură. Facilitatea subiectului îl reținea. Prin distracție, într-adevăr, poate că nu ne aflăm chiar la sursa comicului, dar ne situăm cu siguranță într-un anumit curent de fapte și idei care provin direct de la sursă. Ne aflăm în acest moment pe una dintre marile pante naturale ale răsului.

Dar efectul distracției poate fi, la rândul său, amplificat. Există o lege generală, pentru care tocmai am descoperit o primă aplicație și pe care o vom formula astfel: când un anumit efect comic provine dintr-o cauză bine stabilită, efectul ne apare cu atât mai comic cu cât cauza ni se pare

mai naturală. Râdem deja de distracția care ne este prezentată drept un simplu fapt. Cu mult mai rizibilă va fi distracția pe care o vom fi văzut născându-se și crescând sub ochii noștri, a cărei origine o cunoaștem și a cărei istorie o putem reconstitui. Să presupunem deci, ca să luăm un exemplu precis, că un anumit personaj a făcut din romanele de dragoste sau cavalierești lectura sa de căpătâi. Atras, fascinat de eroii săi, își detașează și își fixează, puțin câte puțin, gândirea și voința, în lumea lor. Iată-l circulând în mijlocul nostru asemeni unui somnambul. Acțiunile sale sunt distrageri. Numai că aceste distrageri sunt legate de o cauză cunoscută și pozitivă. Nu mai sunt, pur și simplu, *absențe*; ele se explică prin *prezența* personajului într-un mediu definit, deși imaginar. Fără îndoială, o cădere este întotdeauna o cădere; dar un lucru este să cazi într-un puț pentru că priveai aiurea și un altul să cazi pentru că privirile îți erau ațintite asupra unei stele. Și Don Quijote contempla o stea. Dar ce remarcabilă profunzime a comicului este aceea a romanescului și a spiritului himeric! Și totuși, dacă restabilim ideea de distracție care trebuie să servească drept intermediar, observăm acest comic foarte profund atașându-se de comicul cel mai superficial, într-adevăr, aceste spirite himerice, acești exaltați, acești nebuni într-un mod atât de ciudat rezonabili, ne fac să râdem datorită faptului că ating în noi aceleași corzi și acționează același mecanism interior ca și victimă unei farse de atelier sau trecătorul care cade în plină stradă. Și ei sunt un fel de alergători care cad sau niște naivi pe care-i mistificăm; alergători prizonieri ai idealului, care se împiedică de realități, visători candizi pe care viața îi pândește cu malițiozitate. Ei sunt, înainte de toate, mari distrați, având acea superioritate care decurge din faptul că distragerea lor este sistematică, organizată în jurul unei idei centrale, – că aventurile lor amare, de asemenea, sunt bine articulate, prin inexorabila logică prin care realitatea se străduiește să corecteze visul – și că provoacă astfel, în

jurul lor, prin efecte capabile să se completeze mereu un răs în nedefinită creștere.

Să mai înaintăm acum cu un pas. Ceea ce rigiditatea ideii fixe reprezintă pentru spirit nu vor însemna oare anumite vicii pentru caracter? Blestemată denivelare a naturii sau contracție a voinței, viciul seamănă deseori cu o iregularitate a sufletului. Fără îndoială, există vicii în care sufletul se instalează profund, cu întreaga încărcătură de putere fecundatoare pe care o poartă în sine, vicii pe care le antrenează, vivificate, într-un cerc de transfigurări mișcătoare. Acestea sunt viciile tragice. Dar viciul care ne va constrânge să fim comici este, dimpotrivă, cel care ne va fi adus dinafară, precum un cadru gata pregătit în care ne inserăm pe noi înșine. El ne impune rigiditatea sa, în loc de a împrumuta ceva din suplețea noastră. Noi nu-l complicăm deloc: el este, din contră, cel care ne simplifică. Tocmai în aceasta mi se pare că rezidă – după cum voi încerca să arăt în detaliu, în ultima parte a acestui studiu, – diferența esențială dintre comedie și dramă. O dramă, chiar atunci când ne înfățișează pasiuni sau vicii care poartă un nume, le încorporează atât de bine persoanei, încât numele lor sunt uitate, caracterele lor generale se șterg, iar noi nu ne mai gândim deloc la ele, ci la persoana care le absoarbe în sine; de aceea, titlul unei drame nu poate fi decât un nume propriu. Dimpotrivă, multe comedii poartă un nume comun: Avarul, Jucătorul etc. Dacă v-aș cere să vă imaginați o piesă care să se poată numi *Gelosul*, de exemplu, veți vedea cum vă va veni deîndată în minte *Sganarelle* sau *George Dandin*, dar nu *Othello*; *Gelosul* nu poate fi decât un titlu de comedie. Și aceasta pentru că viciul comic este apt să se unească pe atât de intim pe cât vrem cu persoanele; în urma acestui fapt, el nu-și conservă mai puțin existența sa independentă și simplă; viciul rămâne personajul central, invizibil, dar prezent, de care personajele alcătuite din carne și oase sunt suspendate pe scenă. Câteodată se amuză să le antreneze prin propria sa

greutate și să le facă să se rostogolească împreună cu el de-a lungul unei pante. Dar cel mai adesea se va servi de ele ca de un instrument sau le va manevra ca pe niște marionete. Priviți mai de aproape; veți vedea că arta poetului comic constă în a ne face să cunoaștem acest viciu atât de bine, în a ne introduce, pe noi, spectatorii, atât de adânc în intimitatea sa, încât sfârșim prin a obține din partea lui câteva din firele păpușii cu care se joacă; ne vom juca și noi, la rândul nostru; o parte din plăcerea pe care o încercăm provine tocmai de aici. Deci și în acest caz este vorba de o specie de automatism care ne face să râdem. Și este, o repet, un automatism extrem de apropiat de simplă distracție. Va fi suficient, pentru a ne convinge, să remarcăm că, în general, un personaj este comic în exact aceeași măsură în care se ignoră pe sine. Comicul este inconștient ca și cum s-ar folosi de-a-ndoaselea de inelul lui Gyges, se face invizibil pentru el însuși, devenind vizibil pentru toată lumea. Un personaj de tragedie nu va schimba nimic din conduita sa, pentru că știe cum îi vom judeca această schimbare; el va putea să persevereze, chiar având pe deplin conștiința a ceea ce este și chiar trăind foarte net sentimentul ororii pe care ne-o inspiră. Dar un defect ridicol, din clipa în care se simte ridicol, caută să se modifice, cel puțin în exterior. Dacă Harpagon ne-ar vedea luându-i în râs avariția, nu spun că s-ar corija, dar ne-o va arăta mai puțin, sau ne-o va arăta în alt fel. Să o spunem de pe acum: acesta este sensul în care râsul pedepsește moravurile. El ne determină de îndată să ne străduim a părea ceea ce trebuie să fim, ceea ce, fără îndoială, vom sfârși într-o zi prin a fi cu adevărat.

Nu voi duce mai departe această analiză, pentru moment. De la alergătorul care cade, la naivul pe care-l mistificăm, de la mistificare la distracție, de la distracție la exaltare, de la exaltare la diversele deformări ale voinței și ale caracterului, am urmărit progresul prin care comicul se instalează tot mai profund în structura

persoanei, fără a înceta, cu toate acestea, să ne reamintească, în manifestările sale cele mai subtile, câte ceva din ceea ce întrevădem în formele sale cele mai grosolane, un efect de automatism și de rigiditate. Putem acum să obținem o primă vedere, luată de departe, e adevărat, încă vagă și confuză, asupra laturii rizibile a naturii omenești și asupra funcției ordinare a râsului.

Ceea ce viața și societatea cer de la fiecare dintre noi, este o atenție aflată permanent în stare de trezie, care discerne contururile situației prezente; de asemenea, o anumită elasticitate a trupului și a spiritului, care ne oferă puțința de a ne adapta. *Tensiune* și *elasticitate*, iată două forțe care își sunt una alteia complementare, pe care viața le pune în joc. Aduc ele prejudicii grave corpului? Aceste prejudicii ar fi accidente de tot felul, infirmitățile, boala. Spiritului? În acest caz, ar fi vorba de toate gradele de sărăcie psihologică, de toate varietățile nebuniei. Caracterului, în sfârșit? De data aceasta, avem inadaptrile profunde la viața socială, surse de mizerie, câteodată ocazii de crimă. Odată îndepărtate aceste inferiorități care interesează elementul serios din cadrul existenței (și ele tind să se elimine pe ele însele în ceea ce am numit lupta pentru supraviețuire), persoană poate să trăiască și să trăiască în comun cu alte persoane. Dar societatea îi mai cere încă un lucru. Nu îi este suficient să trăiască; ea ține să trăiască bine. Lucrul de care trebuie să se teamă este că fiecare dintre noi, satisfăcut de a-și ocupa întreaga atenție cu ceea ce reprezintă esențialul vieții, se încredințează pentru tot restul activităților proprii, automatismului facil al obișnuințelor contractate. Ceea ce trebuie să-i provoace de asemenea teamă este faptul că indivizii din care este alcătuită, în loc să vizeze un echilibru din ce în ce mai delicat al voințelor care se vor insera cu exactitate tot mai mare unele în celelalte, se mulțumesc să respecte condițiile fundamentale ale acestui echilibru: un acord încheiat între persoane nu este de ajuns, societatea solicită un efort constant de adaptare

reciprocă. Toată *rigiditatea* caracterului, a spiritului și chiar a trupului, va apare deci suspectă societății, pentru că această rigiditate constituie semnul posibil al unei activități care determină adormirea și de asemenea al unei activități care se izolează, care tinde să se îndepărteze de centrul comun în care societatea gravitează, al unei excentricități, în sfârșit. Și cu toate acestea, societatea nu poate interveni în acest caz printr-o represiune de ordin material, pentru că nu este atinsă din punct de vedere material. Ea se află în prezența a ceva care o neliniștește, dar numai cu titlul de simptom – o amenințare abia schițată, un gest mai degrabă. Ea va răspunde, deci, printr-un simplu gest. Restul trebuie să fie ceva în felul acesta, o specie de *gest social*. Prin teama pe care o inspiră, râsul reprimă excentricitățile, ține constant treze și în contact reciproc anumite activități de ordin accesoriu, care altfel ar risca să se izoleze și să se cufunde în somn, înmlădiază, în sfârșit, tot ceea ce ar mai putea rămâne din rigiditatea mecanică de la suprafața corpului social. Râsul nu constituie deci o revelație a esteticului pur, pentru că el urmărește (inconștient și chiar în „mod imoral în multiple cazuri particulare) un scop util, de perfecționare generală. El are totuși o dimensiune estetică, deoarece comicul se naște exact în momentul în care societatea și persoana, eliberate de grija propriei conservări, încep să se trateze pe ele însele drept opere de artă. Într-un cuvânt, dacă trasăm un cerc în jurul acțiunilor și dispozițiilor care compromit viața individuală sau socială și care se pedepsesc pe ele însele prin consecințele lor naturale, în afara acestui teren de emoție și de luptă, într-o zonă neutră în care omul se dă pur și simplu în spectacol în fața omului, rămâne o anumită rigiditate a trupului, a spiritului și a caracterului pe care societatea ar vrea deopotrivă să le elimine, pentru a obține de la membrii ei cea mai mare elasticitate și cea mai înaltă sociabilitate posibile. Această rigiditate constituie comicul, a cărui pedeapsă este râsul.

Să ne ferim, totuși, să luăm această formulă drept o definiție a comicului. Ea nu convine decât unor cazuri elementare, teoretice, perfecte, în care comicul este pur, lipsit de orice amestec. Cu atât mai mult, nu vom prezenta această formulare drept o explicație. Vom face din ea mai curând, dacă sunteți de acord, *leitmotivul* care va însoți toate explicațiile noastre. Va trebui să ne gândim întotdeauna, dar fără a ne fixa prea mult, asemeni oarecum măiestrului scrimeur care trebuie să se gândească la mișcările discontinue ale lecției, în timp ce trupul său se abandonează continuității asaltului. Acum, vom încerca să restabilim însăși continuitatea formelor comice, atașându-ne din nou de firul care duce de la giumbușlucurile clovnului la cele mai rafinate replici ale comediei, urmând acest fir în ocolișurile sale adeseori imprevizibile, oprindu-ne din timp în timp pentru a privi în jurul nostru, urcând, în sfârșit, dacă acest lucru va fi cu putință, în punctul unde firul este suspendat și de unde ne va apărea probabil – deoarece comicul pendulează între viață și artă – raportul general dintre artă și viață.

III.

Să începem cu lucrul cel mai simplu. Ce este o fizionomie comică? De unde provine o expresie ridicolă a feței? Și ce deosebește, în acest punct, comicul de urât? Astfel pusă, chestiunea nu a putut fi rezolvată decât în mod arbitrar. Oricât de simplă ar părea, ea este deja prea subtilă pentru ca să poată fi abordată frontal. Ar trebui să începem prin a defini urâtenia, apoi să căutăm ceea ce comicul îi adaugă: ori, urâtenia nu este cu mult mai ușor de analizat decât frumusețea. Dar vom încerca să inventăm un artificiu care ne va fi deseori de folos. Vom îngroșa chestiunea, ca să spunem așa, măbind efectul până la a face vizibilă cauza. Să agravăm, deci, urâtenia, să o împingem până la diformitate și să vedem cum vom trece de la diform la ridicol.

Este incontestabil faptul că anumite diformități au asupra altora tristul privilegiu de a face câteva persoane să râdă. În felul acesta ne va fi cu putință, de exemplu, să râdem de anumiți cocoșați. Nu voi intra aici în detalii inutile. Voi cere doar cititorului să binevoiască să treacă în revistă diformitățile diverse, apoi să le împartă în două grupe, de o parte cele pe care natura le-a orientat spre rizibil, de cealaltă cele care se îndepărtează de comic în mod absolut. Cred că bunul cititor va ajunge fără greutate să descopere următoarea lege: *Poate deveni comică orice diformitate pe care o persoană bine conformată o va imita.*

În acest caz, cocoșatul nu lasă oare impresia unui om care se menține într-o poziție chinuitoare? Spatele său va fi contractat o undulație ce aparține răului. Din obstinație materială, din rigiditate, el va persista în obișnuința contractată, încercați să priviți numai și numai cu ochii voștri. Nu reflectați și mai ales nu gândiți. Ștergeți elementul dobândit; porniți în căutarea impresiei naive, imediate, originale. Veți reîntâlni tocmai o viziune de acest gen. Aveți în fața voastră un om care a vrut să se rigidizeze într-o anumită atitudine și, dacă ne putem exprima astfel, să-și constrângă trupul să facă o grimasă.

Să revenim acum în punctul pe care vrem să-l clarificăm. Atenuând diformitatea rizibilă, va trebui să obținem urâtenia comică. Deci, o expresie rizibilă a feței ne va face să ne gândim la ceva rigidizat, înțepenit, ca să spunem așa, în mobilitatea ordinară a fizionomiei. Un tic consolidat, o grimasă fixată, iată ce vom vedea. Vom spune că orice expresie obișnuită a feței, fie ea frumoasă și grațioasă, ne dă aceeași impresie de pliere contractată pentru totdeauna? Dar aici trebuie făcută o distincție importantă. Când vorbim despre o frumusețe sau chiar despre o urâtenie expresivă, este vorba de o expresie stabilă, probabil, dar pe care noi o ghicim mobilă. Ea conservă, în fixitatea sa, o indecizie în care se desenează confuz toate nuanțele posibile ale stării sufletești pe care o exprimă: astfel, promisiunile fierbinți ale zilei se respiră în anumite dimineți vapoase de primăvară. Dar o expresie comică a chipului este o expresie care nu promite nimic mai mult decât ceea ce oferă. Este o grimasă unică și definitivă. Am spune că întreaga viață morală a persoanei s-a cristalizat în acest sistem. Și de aceea un chip este cu atât mai comic cu cât sugerează mai bine ideea unei acțiuni simple, mecanice, în care personalitatea va fi absorbită pentru totdeauna. Sunt chipuri care par ocupate să plângă sau să râdă fără încetare, iar altele care par să ia pururi totul în bătaie de joc. Altele par că suflă veșnic într-o trompetă imaginară. Sunt chipurile cele mai comice dintre toate. Aici se verifică o dată mai mult legea după care efectul este cu atât mai comic cu cât noi ne explicăm mai natural cauza. Automatism, rigiditate, pliu contractat și păstrat, iată prin ce anume o fizionomie ne face să râdem. Dar acest efect câștigă în intensitate atunci când putem să punem aceste caractere în legătură cu o cauză profundă, cu o anumită *distracție fundamentală* a persoanei, ca și cum sufletul s-ar fi lăsat fascinat, hipnotizat, de materialitatea unei acțiuni simple.

Vom înțelege, prin urmare, comicul caricaturii. Oricât de regulată ar fi o fizionomie, oricât de armonioase i-am

presupune liniile, oricât de suple mișcările, niciodată echilibrul ei nu este desăvârșit. Vom discerne întotdeauna imperceptibila indicație a unui pliu ce se anunță, schițarea unei grimase posibile, în sfârșit, o deformare preferată în care, mai curând, se dezvăluie adevărata natură. Artă caricaturistului constă în a sesiza această mișcare uneori greu de observat și în a o face, prin mărire, vizibilă pentru ochii tuturor, El își face modelele să se strâmbe așa cum s-ar strâmba ele însele dacă și-ar duce până la capăt strâmbătura abia conturată. Ghicește, sub armoniile superficiale ale formei, revoltele profunde ale materiei. Realizează disproporții și deformări care trebuie să fi existat în natură într-un stadiu veleitar, dar care n-au reușit să iasă la lumină, refulate de o forță mai bună. Artă să, care are ceva diabolic, glăsuiește despre îngerul doborât de demon. Fără îndoială, este o artă care exagerează și totuși o definim foarte rău atunci când îi fixăm drept scop o exagerare, deoarece sunt caricaturi mai asemănătoare cu originalul decât un portret, caricaturi în care exagerarea este cu greu vizibilă și, în sens invers, putem exagera excesiv fără a obține un veritabil efect de caricatură. Pentru ca exagerarea să fie comică, trebuie ca ea să nu apară drept scop, ci ca simplu mijloc de care desenatorul se servește pentru a face manifeste în fața ochilor noștri contorsiunile pe care le vede pregătindu-se în natură. Această contorsiune are importanță, ea este singura care interesează. Și iată de ce vom porni să o căutăm printre acele elemente ale fizionomiei care sunt incapabile de mișcare, în curbura unui nas sau chiar în forma unei urechi. Și acest lucru, pentru că forma reprezintă întotdeauna pentru noi desenul unei mișcări. Caricaturistul care alterează dimensiunea unui nas, care respectă formula, care îl alungește, de exemplu, în chiar sensul în care începuse deja să-l alungească natura, înzestrează într-adevăr acel nas cu o grimasă: de acum înainte originalul însuși ne va părea că va fi aspirat să se alungească și să facă acea

grimașă. În acest sens, am putea spune că natura obține ea însăși deseori succese de caricaturist. În mișcarea prin care a despicat cutare buză, a scurtat cutare bărbie, a umflat cutare obraz, se pare că ea a reușit să atingă extremitatea grimasei, înșelând supravegherea moderatoare a unei forțe mai rezonabile. Râdem atunci de un chip care își este sieși, ca să spunem așa, propria sa caricatură.

În rezumat, oricare ar fi doctrina la care rațiunea noastră se aliază, imaginația își are filosofia sa bine delimitată. În orice formă omenească ea întrezărește efortul unui suflet care șlefuieste materia, un suflet infinit de suplu, etern mobil, sustras greutății, pentru că nu pământul este cel care îl atrage. Acest suflet a comunicat ceva din ușurința sa întraripată corpului pe care îl animă; imaterialitatea care trece astfel în materie este ceea ce numim grație. Dar materia rezistă și se încăpățânează. Ea trage înspre ea, ar vrea să convertească la propria sa inerție și să facă să degenereze în automatism activitatea întotdeauna trează a acestui principiu superior. Ar vrea să fixeze mișcările inteligent variate ale corpului în pliuri stupide contractate, să solidifice în grimase durabile expresiile mișcătoare ale fizionomiei, să imprime, în sfârșit, întregii persoane o astfel de atitudine încât să pară scufundată și absorbită în materialitatea vreunei ocupații mecanice, în loc de a se reînnoi fără încetare prin contactul cu un ideal viu. Acolo unde materia reușește astfel să îngroașe în exterior viața sufletului, înghețând mișcarea, contrariind în cele din urmă grația, ea obține din partea corpului un efect comic. Dacă am vrea deci să definim aici comicul apropiindu-l de contrariul său, ar trebui să-l opunem grației, mai mult decât frumuseții. El este mai curând rigiditate, decât urățenie.

IV.

Vom trece de la comicul *formelor* la cel al *gesturilor* și al *mișcărilor*. Enunț de îndată legea care îmi pare să guverneze toate faptele de acest gen. Ea se deduce, de altfel, fără greutate, din considerațiile pe care tocmai le-am expus.

Atitudinile, gesturile și mișcările corpului omenesc sunt rizibile în exact aceeași măsură în care acest corp ne face să ne gândim la o simplă mecanică.

Nu voi urmări această lege în detaliile aplicărilor sale imediate. Ele sunt nenumărate. Pentru a o verifica în mod direct, ar fi suficient să studiem de aproape opera desenatorilor comici, îndepărtând în întregime latura caricaturală, în legătură cu care am dat o explicație specială, și neglijând totodată latura comicului, care nu este inerentă desenului însuși. Deoarece n-ar trebui să ne înșelăm: comicul desenului este deseori un comic de împrumut, în compoziția căruia literatura face toate paralele. Vreau să spun că desenatorul poate să fie dublat de un autor satiric, de exemplu, de un autor de vodeviluri, și că atunci râdem mult mai puțin de desenele însele decât de satira sau de scena de comedie pe care o vedem reprezentată. Dar dacă ne ocupăm de desen cu voința fermă de a nu ne gândi decât la desen, vom descoperi, cred, că acesta este întotdeauna comic în directă proporționalitate cu maniera netă și de asemenea cu discreția prin care ne face să vedem în om o marionetă articulată. Trebuie ca această sugestie să fie foarte clară și că noi să întrezărim cu exactitate, ca prin transparență, un mecanism demontabil în interiorul persoanei. Dar trebuie, de asemenea, ca sugestia să fie discretă și ca ansamblul persoanei, în care fiecare element a fost rigidizat și preschimbat în piesă mecanică, să continue să ne lase impresia unei ființe care trăiește. Efectul comic este cu atât mai ușor de sesizat, arta desenatorului este cu atât mai desăvârșită, cu cât cele două imagini, aceea a unei persoane și aceea a unei mecanici, sunt cu mai multă

acuratețe inserate una în cealaltă. Și originalitatea fiecărui desenator comic ar putea fi definită prin genul particular de viață pe care-l comunică unei simple marionete. Dar las deoparte aplicațiile imediate ale principiului și nu voi insista decât asupra unor consecințe mai îndepărtate. Viziunea unei mecanici care ar funcționa în interiorul persoanei este un lucru care penetrează dincolo de o mulțime de efecte amuzante; dar cel mai adesea este vorba de o viziune fugitivă, care se pierde de îndată în râsul pe care-l provoacă. Este nevoie de un efort de analiză și de reflecție pentru a-l fixa.

Iată, de exemplu, la un orator, gestul care rivalizează cu vorba. Gelos pe vorbă, gestul aleargă mereu în urma gândului și cere, la rândul său, să servească drept interpret. Fie, dar să se străduiască atunci să urmărească gândirea în detaliul evoluțiilor sale. Ideea este un lucru care crește, înmugurește, înflorește, dă în pârg, de la începutul până la sfârșitul discursului. Niciodată nu se oprește, niciodată nu se repetă. Trebuie să se schimbe în fiecare clipă, deoarece a înceta să se schimbe ar însemna să înceteze să trăiască. Fie ca gestul să se anime, deci, asemeni ei! Să accepte legea fundamentală a vieții, care este aceea de a nu se repeta niciodată! Dar iată că o anumită mișcare a brațului său a capului, întotdeauna aceeași, mi se parc că revine periodic. Dacă eu o remarc, dacă este suficient ca să mă distragă, dacă eu o aștept să survină și ea se întâmplă atunci când o aștept, voi râde involuntar. De ce? Pentru că am acum în fața ochilor o mecanică despre care se poate spune că funcționează automat. Nu mai este viață, este automatism instalat în viață și imitând viața. Este comicul.

Iată, de asemenea, de ce gesturi de care nu ne trece prin minte să râdem devin rizibile atunci când o altă persoană le imită. Au fost căutate explicații foarte complicate pentru acest fapt simplu. Dacă încercăm să reflectăm asupra lui, vom vedea că stările noastre sufletești se schimbă de la o clipă la alta și că dacă

gesturile noastre ar urma cu fidelitate mișcările noastre interioare, dacă ar trăi, la rândul lor, așa cum trăim noi, nu s-ar repeta niciodată: prin asta, ar sfida orice imitație. Nu începem, deci, să devenim imitabili decât acolo unde încetăm să fim noi înșine. Vreau să spun că nu putem să imităm prin gesturile noastre decât ceea ce au ele, din punct de vedere mecanic, uniform și, de aici, străin față de personalitatea noastră vie. A imita pe cineva înseamnă a degaja partea de automatism pe care el a lăsat-o să se introducă în propria sa persoană. Aceasta este ceea ce, prin definiție chiar, îl face comic și nu este de mirare că imitația provoacă râsul.

Dar dacă imitarea gesturilor este deja rizibilă prin ea însăși, ea va deveni cu atât mai mult atunci când, fără a deteriora naturalețea, va fi pusă în slujba unei operații mecanice anumite, aceea de a tăia lemne, de exemplu, sau de a lovi într-o nicovală, sau de a trage fără încetare un cordon de sonerie imaginar. Vulgaritatea nu trebuie privită drept esența comicului (deși intră, într-o anumită proporție, în componența sa). Mai curând, gestul ales va apărea cu mai multă franchețe ca fiind mașinal, când îl putem pune în legătură cu o operație simplă, ca și cum ar fi mecanic prin destinație. A sugera această interpretare mecanică trebuie să fie unul dintre procedeele favorite ale parodiei. Tocmai l-am dedus *a priori*, dar cred că bufonii l-au intuit de multă vreme.

În acest fel mi se pare că se rezolvă mica enigmă propusă de Pascal într-un pasaj din *Pensées*: „Două chipuri asemănătoare, dintre care niciunul nu provoacă râsul, fac să se râdă de ele împreună, prin asemănarea lor”. Am spune, în același timp: „Gesturile unui orator, dintre care niciunul nu este rizibil în particular, produc râsul prin repetarea lor”. Și asta pentru că viața cu adevărat vie nu ar trebui să se repete niciodată. Acolo unde există repetiție, similitudine completă, bănuim întotdeauna o mecanică funcționând îndărătul viului. Analizați-vă propria impresie în fața a două chipuri care seamănă prea

mult: veți vedea că veți gândi la două mulaje obținute după același original, sau la două amprente ale aceluiași sigiliu, sau la două reproduceri ale aceluiași clișeu, în sfârșit, la un procedeu de fabricație industrială. Această deviere a vieții în direcția mecanicii constituie aici adevărata cauză a râsului.

Și râsul va fi cu mult mai puternic încă, dacă ne vor fi prezentate pe scenă nu doar două personaje, ca în exemplul lui Pascal, ci mai multe, cel mai mare număr posibil, toate semănând între ele și care merg înapoi și încolo, dansează, se agită împreună, luând în același timp aceleași atitudini, gesticulând în aceeași manieră. De data aceasta ne gândim în mod distinct la marionete. Fire invizibile ni se par că leagă brațele de brațe, picioarele de picioare, fiecare mușchi al unei fizionomii de cel analog al alteia. Inflexibilitatea corespondenței face că moliciunea formelor să se solidifice ea însăși sub ochii noștri și totul să se transforme în ceva dur, în mecanică. Acesta îmi pare a fi artificiuul acestui divertisment îngroșat. Nu știu dacă acei ce-i execută l-au citit pe Pascal, dar nu fac, cu siguranță, decât să meargă până la capătul unei idei pe care textul lui Pascal o sugerează. Și dacă viziunea unui efect mecanic, în cel de al doilea caz, constituie, fără nicio îndoială, cauza râsului, ea trebuie să fi existat deja, dar într-un fel mai subtil, în primul caz.

Perseverând acum pe această cale, întrezărim în mod confuz consecințe din ce în ce mai îndepărtate, din ce în ce mai importante de asemenea, ale legii pe care am propus-o. Presimțim viziuni încă și mai fugitive ale efectelor mecanice, viziuni sugerate de acțiunile complexe ale omului și nu doar de gesturile sale. Ghicim că artificiile obișnuite ale comediei, repetarea periodică a unui cuvânt sau a unei scene, intervertirea simetrică a rolurilor, dezvoltarea geometrică a *quiproquo*-ului, și încă multe alte jocuri, și-ar putea extrage forța comică din aceeași sursă, arta autorului de vodeviluri fiind poate aceea de a ne prezenta o articulare vizibil mecanică de

evenimente omenеști, păstrându-le totodată aspectul exterior al verosimilității, adică suplețea aparentă a vieții. Dar să nu anticipăm asupra rezultatelor pe care progresul analizei va trebui să le descopere metodic.

V.

Înainte de a merge mai departe, să ne odihnim un moment și să aruncăm o privire în jurul nostru. Așa cum am presimțit încă de la începutul acestei lucrări, ar fi o himeră să vrem să deducem toate efectele comice dintr-o singură formulă simplă. Formula există cu adevărat, într-un anumit sens; dar nu se derulează cu regularitate. Vreau să spun că deducția trebuie să se oprească din timp în timp la anumite efecte dominante și că aceste modele apar, fiecare, drept modele în jurul cărora se dispun, în cerc, noi efecte care li se aseamănă. Acestea din urmă nu se deduc din formulă, dar sunt comice prin înrudirea cu cele care se deduc. Pentru a-l cita încă o dată pe Pascal, voi defini de bună voie aici traiectoria descrisă de spirit prin curba pe care geometrul a studiat-o sub numele de *cicloidă*, curba pe care o descrie un punct aflat pe circumferința unei roți, atunci când vehiculul avansează în linie dreaptă: acest punct se învâрте asemeni roții, deși avansează asemeni vehiculului. Sau, într-un alt exemplu, ar trebui să ne gândim la o alee imensă, așa cum putem întâlni în pădurea Fontainebleau, cu răscruci care o marchează din loc în loc: la fiecare răscruce ne vom învâрти în jurul încrucișării de alei, vom face o recunoaștere a căilor care se deschid, după care vom reveni la direcția dintâi. Ne aflăm la una dintre aceste răscruci. *Mecanica placată asupra viului*, iată o încrucișare la care trebuie să ne oprim, imagine centrală de unde imaginația radiază în direcțiile divergențe. Care sunt aceste direcții? Cred că întrevăd trei principale. Le vom urma pe rând, apoi ne vom urma drumul în linie dreaptă.

I. Mai întâi, această viziune a mecanicului și a viului ca termeni inserați unul în celălalt, ne face să deviem spre imaginea mai vagă a unei *anumite* rigidități aplicate asupra mobilității vieții, încercând cu stângăcie să-i urmeze liniile și să-i contrafacă suplețea. Intuim, prin urmare, cât de ușor îi va fi unui veșmânt să devină ridicol. Am putea aproape să spunem că fiecare modă este rizibilă

dintr-o anumită latură. Numai că, atunci când este vorba despre moda actuală, suntem atât de obișnuiți, încât ni se pare că veșmintele pot face corp comun cu cei care le poartă. Imaginația noastră nu operează detașarea. Nu ne vine ideea să opunem rigiditatea inertă a învelișului supleții vii a obiectului învelit. Comicul rămâne aici în stare latentă. Totuși, el va reuși să iasă la suprafață, atunci când incompatibilitatea naturală va fi atât de profundă între ceea ce învelește și ceea ce este învelit, încât chiar o apropiere seculară nu va fi reușit să le consolideze uniunea: acesta este cazul pălăriei noastre, de exemplu. Dar să presupunem că un original se îmbracă astăzi după moda de altădată; atenția noastră este atrasă atunci de costum, facem distincție netă între el și persoană, spunem că persoana se *deghizează* (ca și cum nu orice veșmânt ar deghiza) și latura rizibilă a modei trece din umbră în lumină.

Începem să întrevădem aici câteva dintre enormele dificultăți de detaliu pe care le ridică problema comicului. Una dintre rațiunile pentru care au apărut nenumărate teorii greșite sau insuficiente ale râsului este aceea că multe lucruri sunt comice *de drept*, fără a fi *de fapt*, continuitatea folosinței făcând să ațipească în ele virtutea comică. Este nevoie de o soluție bruscă de continuitate, o ruptură cu moda, pentru ca această virtute să se trezească. Vom crede atunci că această soluție de continuitate va da naștere comicului, în timp ce ea se mărginește să ne facă să-l remarcăm. Vom explica râsul prin *surpriză*, prin *contrast* etc, definiții care s-ar putea aplica la fel de bine unei mulțimi de cazuri în care nu avem niciun chef să râdem. Adevărul este departe de a fi atât de simplu.

Dar iată-ne ajunși la ideea de deghizare. Puterea de a face să se râdă, așa cum tocmai am arătat, ține de o mandatare conformă cu regulă. Nu va fi inutil să analizăm felul în care cea dintâi se va folosi de cea din urmă.

De ce râdem de o clăie de păr care, din brunetă cum era la început, a devenit blondă? De unde provine comicul

unui nas rubicond? Și de râdem de un negru? Chestiune dificilă, se pare, deoarece psihologi ca Hecker, Kraepelin, Lipps, și-au pus-o pe rând și au răspuns în diverse feluri. Nu știu, cu toate astea, dacă ea nu a fost cumva rezolvată într-o zi în fața mea, pe stradă, de către un simplu birjar, care și-a tratat de „nespălat” clientul negru așezat în vehiculul său. Nespălat! Un chip negru ar fi deci pentru imaginația noastră un chip mânjit de cerneală sau de funingine. Și, în consecință, un nas roșu nu poate fi decât unul deasupra căruia am așezat un strat de cinabru. Iată deci că deghizarea a transmis ceva din virtutea sa comică unor cazuri în care, deși nu a fost vorba de deghizare, ar fi putut fi. Totodată, veșmântul obișnuit poate să se distingă de persoana celui care îl poartă; nouă ni se va părea că va face corp comun cu aceasta, pentru că suntem obișnuiți să privim lucrurile în acest fel. Pe de altă parte, culoarea neagră sau roșie poate să fie inerentă pielii: noi o considerăm aplicată în mod artificial, deoarece ne surprinde. De aici rezultă, este adevărat, o nouă serie de dificultăți pentru teoria comicalului. O propoziție ca aceasta: „Hainele mele de zi cu zi fac parte din trupul meu”, este absurdă în ochii rațiunii. Totuși, imaginația o consideră veridică. „Un nas roșu este un nas vopsit”, „Un negru este un alb deghizat”, sunt de asemenea absurdități pentru rațiunea care raționează, dar adevăruri incontestabile pentru imaginația simplă. Există deci o logică a imaginației care nu este și a rațiunii, ba chiar i se opune uneori, și cu care filosofia va trebui totuși să opereze, nu numai pentru studiul comicalului, dar în toate cercetările de același ordin. Este ceva asemănător cu logica visului, dar a unui vis care nu va fi abandonat capriciului fanteziei individuale, fiind al întregii societăți. Pentru a o reconstitui, un efort de un gen cu totul deosebit este necesar, prin intermediul căruia vom îndepărta crusta exterioară a judecăților bine sedimentate și a ideilor statornic așezate, pentru a privi curgând în propriile străfunduri, asemeni unei pânze de apă

subterană, o anumită continuitate a imaginilor care intră unele în altele. Această interpretare de imagini nu se face la voia întâmplării. Ea se supune unor legi sau mai curând unor habitudini, care sunt pentru imaginație ceea ce logică este pentru gândire.

Să urmărim deci această logică a imaginației în cazul particular care ne preocupă. Un om care se deghizează este comic. Un om pe care îl credem deghizat este comic de asemenea. Prin extensie, orice deghizare va deveni comică, nu numai a omului, dar și a societății, în egală măsură, și chiar cea a naturii.

Să începem cu natura. Râdem de un câine pe jumătate tuns, de un parter cu flori colorate în mod artificial, de o pădure ai cărei arbori sunt tapetați cu afișe electorale etc. Căutați rațiunea; veți vedea că ne gândim întotdeauna la o mascaradă. Dar comicul, aici, este mult atenuat. Se află prea departe de sursă. Vrem să-l reîmprospătăm? Va trebui să ne îndreptăm spre sursa însăși, să apropiem imaginea derivată, aceea a unei mascarade, de imaginea primitivă, care era, ne reamintim, cea a unui truaj mecanic al vieții. O natură trucată în mod comic, iată un motiv cu adevărat comic, asupra căruia fantezia va putea să execute variațiuni, cu certitudinea că va obține succesul unui râs în hohote. Ne amintim pasajul atât de amuzant din *Tartarin în Alpi* în care Bompard îl face pe Tartarin (și puțin, în consecință, și pe cititor) să accepte ideea unei Elveții la fel de mecanizată ca subsolul Operei, exploatată de o companie care întreține cascadă, ghețari, și false crevase. Același motiv, dar transpus într-un ton cu totul diferit, în *Novel Notes* al umoristului englez Jerome K. Jerome. O bătrână castelană, care nu vrea că faptele sale bune să-i provoace un prea mare deranj, dă ordin ca în vecinătatea locuinței să fie instalați atei aduși în vederea convertirii și care au fost fabricați în mod expres pentru realizarea acestui scop, bravi indivizi care au fost transformați în bețivi, pentru ca ea să le poată vindeca viciul etc. Sunt scene comice în care acest motiv se

regăsește într-o stare de rezonanță îndepărtată amestecată cu naivitate, sinceră sau prefăcută, care îi servește drept acompaniament. De exemplu, vorba de duh a unei doamne pe care astronomul Cassini a invitat-o să vadă o eclipsă de lună, și care ajunge cu întârziere: „Domnul de Cassini va binevoi să o ia de la început pentru mine.” Sau încă, acea exclamație a unui personaj de Gondinet, care, ajuns într-un oraș, află că în împrejurimi există un vulcan stins: „Au avut un vulcan și l-au lăsat să se stingă!”.

Să trecem la societate. Trăind în ea, trăind pe seama ei, nu ne putem împiedica să o tratăm drept o ființă vie. Va fi deci ridicul orice imagine care ne va sugera ideea unei societăți care se deghizează și, ca să spunem așa, a unei mascarade sociale. Or, această idee se conturează din momentul în care intrăm în contact cu elementul inert, gata făcut, confecționat, în sfârșit, la suprafața societății vii. Este vorba despre rigiditate, o rigiditate care este o blasfemie la adresa supleții interioare a vieții. Latura ceremonioasă a vieții sociale va trebui să conțină, prin urmare, întotdeauna un comic latent, care nu va aștepta decât ocazia potrivită pentru a exploda la lumina zilei. Am putea spune că, pentru corpul social, ceremoniile sunt ceea ce veșmântul este pentru corpul individual: ele își datorează gravitatea faptului că se identifică pentru noi cu obiectul serios de care sunt legate prin folosință și își pierd această gravitate de îndată ce imaginația noastră le separă. În așa fel încât, pentru ca o ceremonie să devină comică, este de ajuns să ne concentrăm atenția asupra a ceea ce ea are ceremonios și să-i neglijăm substanța propriu-zisă, cum ar spune filosofii, pentru a nu ne mai gândi decât la formă. Nu insist asupra acestui punct. Fiecare știe cu câtă ușurință verva comică se exercită asupra actelor sociale cu formă bine precizată, de la o simplă distribuire de recompensă până la o ședință de tribunal. Câte forme și formule, tot atâtea puneri în cadrul în care comicul se va însera.

Dar aici, de asemenea, vom accentua comicul prin

apropierea sa de sursă. De la ideea de travestire, care este diferită, va trebui să ne întoarcem la ideea primitivă, aceea a unui mecanism suprapus vieții. Și forma emfatică a oricărui ceremonial ne sugerează o imagine de acest gen. De îndată ce uităm obiectul grav al unei solemnități sau ceremonii, cei care iau parte ne lasă impresia că se mișcă precum marionetele. Mobilitatea lor se reglează după imobilitatea unei formule. Este vorba de automatism. Dar automatismul perfect va fi, de exemplu, cel al funcționarului acționând ca o simplă mașină, sau inconștiența unui regulament administrativ, aplicându-se cu o fatalitate inexorabilă și considerat drept o lege a naturii. Culeg dintr-un ziar, cu totul și cu totul la voia întâmplării, un exemplu de astfel de comic. Cu aproximativ doisprezece ani în urmă, un mare pachetbot a naufragiat în apropiere de Dieppe. Câțiva pasageri s-au salvat cu mare greutate într-o ambarcație. Vameșii, care au pornit cu bravură în ajutorul lor, începură prin a-i întreba dacă „n-aveau nimic de declarat”. Descopăr un fapt analog, deși ideea este mai subtilă, în această alocuțiune a unui deputat ce interpelă un ministru, a doua zi după comiterea unei crime de răsunet pe calea ferată: „Asasinul, după uciderea victimei, a fost nevoit să coboare din tren pe partea opusă, violând astfel regulamentele administrative.”

Un mecanism inserat în natură, reglementare automată a societății, iată, într-un cuvânt, cele două tipuri de efecte amuzante la care am ajuns. Ne mai rămâne, ca să concluzionăm, să le combinăm și să vedem ce va reieși.

Rezultatul combinării va fi în mod evident ideea unei reglementări omenești ce se substituie legilor naturii. Ne reamintim răspunsul lui Sganarelle către Gerante când acesta îi atrage atenția că inima se află în parte stângă și ficatul în partea dreaptă: „Da, așa era cândva, dar noi am schimbat totul și practicăm acum medicina după o metodă cu totul nouă.” Și apoi, schimbul de păreri dintre doi medici ai domnului de Pourceaugnac: „Raționamentul

pe care l-ați făcut este atât de doct și atât de frumos, încât este imposibil că bolnavul să nu fie un ipohondru melancolic; și dacă n-ar fi, ar trebui să devină, pentru frumusețea lucrurilor pe care le-ați spus și pentru justetea raționamentului pe care l-ați făcut.” Am putea să multiplicăm exemplele; nu trebuie decât să facem să defileze dinaintea ochilor noștri, unul după altul, toți medicii lui Moliere. De altfel, oricât de departe ar merge aici fantezia comică, realitatea își îngăduie uneori să o depășească. Un filosof contemporan, argumentator excesiv, căruia i s-a arătat că raționamentele sale, deduse ireproșabil, aveau experiența împotriva lor, a pus capăt discuției pur și simplu, prin următoarele cuvinte: „Experiența greșește.” Și aceasta, deoarece ideea de a regla viața pe cale administrativă este cu mult mai răspândită decât am putea crede; ea este naturală în propria sa manieră de a percepe lucrurile și împrejurările, deși o obținem printr-un procedeu artificial, de recompoziție. Am putea spune că ea ne oferă însăși chintesența pedantismului, care nu este altceva decât artă ce pretinde să se reîntoarcă la natură.

Astfel, pentru a rezuma totul, același efect se subtilizează treptat, de la ideea unei *mecanizări* artificiale a corpului omenesc, dacă ne putem exprima astfel, până la cea a unei substituiri oarecare dintre artificial și natural. O logică tot mai puțin strânsă, care se aseamănă tot mai mult logicii viselor, deplasează aceeași relație în sfere din ce în ce mai înalte, între termeni din ce în ce mai imateriali, un regulament administrativ sfârșind prin a fi pentru o lege naturală sau morală, de exemplu, ceea ce veșmântul confecționat este pentru trupul viu. Dintre cele trei direcții pe care trebuia să le parcurgem, am urmat-o acum pe prima până la capăt. Să trecem la cea de a doua și să vedem unde ne va conduce.

II – Mecanica placată asupra viului, continuă prin urmare să fie punctul nostru de plecare. De unde provenea comicul, în acest caz? Din rigidizarea corpului

viu prin preschimbarea sa în mașină. Corpul viu ni se părea deci că ar trebui să fie suplețea perfectă, activitate mereu trează a unui principiu întotdeauna la lucru. Dar această activitatea ar aparține în realitate mai curând sufletului decât trupului. Ea ar trebui să fie însăși flacăra vieții aprinsă în noi de un principiu superior și întrezărită înlăuntrul trupului, printr-un efect de transparență. Atunci când nu vedem în corpul viu decât grație și suplețe, acest lucru se întâmplă pentru că neglijăm ceea ce reprezintă, în alcătuirea lui, greutate, rezistență, materialitate, în sfârșit; îi uităm aspectul material, pentru a nu ne gândi decât la vitalitatea sa, vitalitate pe care imaginația noastră o atribuie însuși principiului vieții intelectuale și morale. Dar să presupunem că ne fixăm atenția asupra acestei materialități a corpului. Să presupunem că, în loc să ia parte la ușurința principiului care-l animă, trupul n-ar mai fi în ochii noștri decât un înveliș greu și stânjenitor, lest neoportun, care reține în țărână un suflet nerăbdător să părăsească pământul. Atunci trupul va deveni pentru suflet ceea ce veșmântul era de la bun început pentru trupul însuși, o materie inertă așezată deasupra unei energii vii. Și impresia de comic se va produce din momentul în care vom avea sentimentul net al acestei superpoziții. Îl vom avea mai ales când ne va fi înfățișat sufletul *sâcâit* de nevoile trupului – de o parte personalitatea morală, cu energia să variată în mod inteligent, de cealaltă parte trupul, cufundat în stupiditatea sa monotonă, întrerupând întotdeauna totul cu stupiditatea sa de mașină. Cu cât aceste exigențe ale trupului vor fi meschine și repetate în mod uniform, cu atât mai mult efectul va ieși în evidență. Dar aici nu este vorba decât de o chestiune de gradatie și legea generală a acestor fenomene s-ar putea formula astfel: *este comic orice incident care atrage atenția noastră asupra fizicului unei persoane, atunci când latura morală este pusă în cauză.*

De ce râdem de un orator care strănută în momentul cel mai patetic al discursului său? De unde provine comicul

acestei fraze de orăție funebră, citată de un filosof german: „A fost un om virtuos și gras”? Totdeauna, din faptul că atenția noastră este adusă cu bruschete de la suflet la trup. Exemplele abundă în viața cotidiană. Dar dacă nu vrem să ne dăm osteneala să le căutăm, nu trebuie decât să deschidem la întâmplare un volum de Labiche. Ne vom afla, cu siguranță, în fața unui efect de acest gen. Aici, este vorba de un orator căruia junghiurile unui dinte cariat îi retează cele mai frumoase tirade, dincolo întâlnim un personaj care nu ia niciodată cuvântul fără a se întrerupe spre a se plânge de pantofii săi prea strimți, sau de cureaua prea strimată etc. O persoană pe care propriul corp o stânjenește, iată imaginea care ne este sugerată în toate exemplele. Dacă un pântec proeminent este rizibil, acest lucru se întâmplă fără îndoială pentru că evocă o imagine cu același conținut. Și eu cred că același lucru este ceea ce face ca timiditatea să fie uneori puțin ridicolă. Timidul poate să lase impresia unei persoane pe care propriul corp o jenează și care caută în jur un loc potrivit unde să-l lepede.

De asemenea, poetul tragic are grijă să evite tot ceea ce ar putea să atragă atenția asupra materialității eroilor săi. De îndată ce intervine grija corpului, o infiltrare comică este de temut. Acesta este motivul pentru care eroii de tragedie nu beau, nu mănâncă, nu se încălzesc. Chiar, pe cât posibil, nu se așează. A te așeza în mijlocul unei tirade înseamnă a-ți aminti că ai un corp. Napoleon, care era psiholog în timpul său liber, remarcase că se trece de la tragedie la comedie prin simplul fapt de a te așeza. Iată cum se exprimă, în legătură cu acest subiect, în *Jurnalul inedit* al baronului Gourgaud (este vorba despre o întrevedere cu regina Prusiei, după Jena): „M-a primit pe un ton tragic, asemeni Chimenei: Sire, justiție! Justiție! Magdeburg! Continua pe același ton, care mă stânjenea foarte mult. În sfârșit, pentru a o determina să-și schimbe atitudinea, am rugat-o să se așeze. Nimic nu retează mai

bine o scenă tragică, deoarece din momentul în care ne-am așezat, totul a devenit comedie.”

Să dăm mai multă amploare acestor imagini: *corpul surclasând sufletul*. Vom obține un lucru mult mai general: *forma vrând să primeze asupra fondului, litera textului încercând să șicaneze spiritul textului*. Nu este aceasta ideea pe care comedia încearcă să ne-o sugereze, atunci când ridiculizează o profesie? Ea îi face să vorbească pe avocat, pe judecător, pe medic, ca și cum ar fi un lucru neînsemnat sănătatea și justiția, esențial fiind să existe medici, avocați, judecători, și formele exterioare ale profesiei să fie respectate cu scrupulozitate. În acest fel, mijlocul se substituie scopului, forma, fondului, iar profesia nu mai este făcută pentru public, ci publicul este făcut pentru profesie. Grija constantă pentru formă, aplicarea mașinală a regulilor, creează aci un fel de automatism profesional, comparabil cu cel pe care obișnuințele trupului îl impun sufletului, o asemănare întru rizibil. Exemplele abundă în teatru. Fără a intra în detaliile variațiunilor pe această temă, să cităm două sau trei texte în care tema însăși este definită în întreaga sa simplitate: „Nu avem decât să-i tratăm pe oameni după tiparele cunoscute”, spune Diafoirus, în *Bolnavul închipuit*. Și Bahis, în *Amorul medic*, „Face mai mult să mori conform regulilor, decât să scapi împotriva lor.”, susținea Desfonandres, în aceeași comedie. Confratele său, Tome, oferea rațiunea unei atare afumații: „Un om mort nu este decât un om mort, dar neglijarea unei formalități aduce un prejudiciu notabil întregului corp medical.” Cuvintele lui Brid'oison, pentru a reda o idee puțin diferită, nu sunt mai puțin semnificative: „*Fo-orma, vedeți dumneavoastră, fo-orma*. Cutare râde de un judecător în haină scurtă, care tremură la simplă vedere a unui procuror în rob. *Fo-orma, fo-orma*.”

Dar aici nu se înfățișează decât prima aplicare a unei legi care ne va apărea din ce în ce mai clar, sper, pe măsură ce vom progresa în cercetarea noastră. Când un

muzician execută o notă la un instrument oarecare, alte note izbucnesc cu de la sine putere, mai puțin sonore decât prima, legate de ea prin anumite relații definite și care îi imprimă, adăugându-i-se, timbrul propriu: acestea sunt, cum am spune în fizică, armonicile sunetului fundamental. Cred că fantezia comică, până și în invențiile sale cele mai extravagante, se supune unei lei de același gen. Priviți, de exemplu, această notă comică: forma ce vrea să primeze asupra fondului. Dacă analizele noastre sunt exacte, ea trebuie să aibă drept armonică următoarea afirmație: corpul ce tachinează spiritul, corpul ce vrea să o ia înaintea spiritului. Deci, de îndată ce poetul comic va declanșa prima notă, în mod instinctiv și involuntar, el o va adăuga pe a doua. În alți termeni, el va dubla cu un anumit ridicol de ordin fizic, ridicolul de ordin profesional.

Când judecătorul Brid'oison intră pe scenă bâlbâindu-se, nu este oare adevărat că el ne pregătește, prin însăși bâlbâiala sa, să înțelegem fenomenul de cristalizare intelectuală, al cănii spectacol ni-l va oferi? Ce înrudire secretă poate să unească acest defect fizic de un astfel de traumatism moral? Nu știu, dar simțim cu toții că relația există, deși este inexprimabilă. Poate că ar trebui ca această mașină de judecat să ne apară în același timp drept o mașină de vorbit. Orice ar fi, nicio altă armonică nu ar putea să completeze mai bine sunetul fundamental.

Când Moliere ni-i prezintă pe cei doi doctori ridicoli din *Amorul medic*, Bahis și Macroton, pe unul dintre ei îl face să vorbească foarte lent, ca și cum și-ar scanda discursul silabă după silabă, în timp ce celălalt bolborosește. Același contrast între cei doi avocați ai domnului de Porceaugnac. Aproape întotdeauna, în ritmul vorbirii rezidă singularitatea fizică destinată să completeze ridicolul profesional. Și acolo unde autorul nu a indicat un defect de acest fel, este de mirare ca el să nu încerce să-l compună instinctiv.

Este deci o înrudire naturală, recunoscută cu ușurința,

între aceste două imagini pe care le apropiem una de cealaltă, spiritul imobilizându-se în anumite forme, corpul rigidizându-se după anumite defecte. Dacă atenția noastră este deturnată de la fond asupra formei, sau de la moral asupra fizicului, aceeași impresie se transmite și imaginației noastre, în ambele cazuri; este vorba, în ambele cazuri, de același gen de comic. Aici, din nou, am vrut să urmărim cu fidelitate o direcție naturală a mișcării imaginației. Această direcție, ne reamintim, este a două dintre cele ce ni se ofereau pornind de la o imagine centrală. O a treia și ultimă cale ne rămâne deschisă. Este cea pe care vom porni acum.

III – Să ne întoarcem, pentru o ultimă dată, la imaginea centrală a raționamentului nostru: mecanică placată asupra viului. Ființa vie despre care era vorba înainte de toate aici, era o ființă omenească, o persoană. Dispozitivul mecanic este, dimpotrivă, un obiect. Ceea ce îndemna la răs era transfigurarea momentană a unei persoane în obiect, dacă suntem de acord să privim lucrurile din acest unghi. Să trecem atunci de la ideea precisă a unei mecanici, la ideea mai vagă de obiect în general. Vom obține o nouă serie de imagini rizibile, care vor fi rodul, estompării conturilor celor dintâi și care ne vor conduce la această nouă lege: *Râdem ori de câte ori o persoană ne lasă impresia unui obiect*. Râdem de Sancho Panza răsturnat într-o cuvertură și azvârlit în aer, ca un balon. Râdem de baronul Munchausen devenit ghiulea de tun ce călătorește prin spațiu. Dar poate că anumite giumbușlucuri ale clownilor vor furniza o verificare mai exactă a aceleiași legi. Ar trebui, într-adevăr, să facem abstracție de bufoneriile pe care clownul le brodează pe temă să principală și să nu reținem decât această temă, adică atitudinile, gambadele și diversele mișcări care constituie ceea ce este cu adevărat „clownesc” în arta unui clown. Numai în două rânduri am putut să observ acest gen de clown în stare pură și în ambele cazuri am avut aceeași impresie. Prima dată, clownii se mișcau de colo-

colo, se ciocneau, cădeau și tresăltau după un ritm uniform accelerat, cu preocuparea vizibilă de a realiza un crescendo. Și, din ce în ce mai mult, atenția publicului ajungea să fie atrasă de tresăltările lor. Puțin câte puțin, se pierdea din vedere că este vorba despre oameni în carne și oase. Trimiteau cu gândul la niște pachete oarecare care cad și se ciocnesc între ele. Apoi viziunea se preciza. Formele păreau să se rotunjească, trupurile se rostogoleau și păreau să se aglomereze, ca într-un bulgăre. În sfârșit, apărea imaginea către care această întreagă scenă evolua, fără îndoială, în mod inconștient: mingi de cauciuc, lansate în toate sensurile, unele împotriva altora. A doua scenă, mai grosolană, nu a fost mai puțin instructivă. Două personaje și-au făcut apariția, cu capete enorme, cu craniile cu desăvârșire rase. Erau înarmate cu bastoane mari. Și, pe rând, fiecare își lăsa bastonul să cadă asupra capului celuilalt. Și aci se putea observa o anumită gradație. După fiecare lovitură primită, corpurile păreau să se îngreuneze, să se întepenească, invadate de o rigiditate tot mai mare. Ripostă sosea tot mai întârziat, dar și cu atât mai grea și mai răsunătoare.

Craniile aveau o rezonanță formidabilă în sala cufundată în liniște. În cele din urmă, țepene și în lentă alunecare, drepte ca niște „I” uri, cele două trupuri se aplecară unul spre celălalt, bastoanele se abătură pentru o ultimă dată asupra capetelor, cu un zgomot de enorme ciocane de lemn ce se prăbușesc asupra unei fundații din lemn de stejar, și întregul angrenaj se întinse la pământ. În acel moment a apărut în întreaga sa goliciune sugestia pe care cei doi artiști au făcut-o să penetreze, încet-încet, în imaginația spectatorilor: „Suntem pe cale să devenim, am devenit, niște manechine din lemn masiv.”

Un instinct obscur poate să facă spiritele inculte să presimtă în acest punct unele dintre cele mai subtile rezultate ale științei psihologice. Știm că este posibil să evocăm, într-un subiect hipnotizat, prin simplă sugestie, viziuni halucinatorii. Îi vom spune că o pasăre este

așezată pe mâna sa și el o va vedea zburând. Trebuie însă că sugestia să fie întotdeauna acceptată cu docilitate. Deseori, hipnotizatorul nu reușește să o facă să penetreze decât puțin câte puțin, prin insinuare graduală. Va porni atunci de la obiecte pe care subiectul le percepe în mod real și va încerca să facă din ce în ce mai confuză această percepție: apoi, gradat, va face să reiasă din această confuzie forma exactă a obiectului în legătură cu care urmărește să creeze halucinația. În felul acesta, multor persoane li se întâmplă, atunci când vor să adoarmă, să vadă mase colorate, fluide și informe, ocupând câmpul viziunii, solidificându-se pe nesimțite și preschimbându-se în obiecte distincte. Trecerea graduală de la confuz la distinct este deci procedeul de sugestie prin excelență. Cred că-l vom regăsi în străfundurile multora dintre sugestiile comice, mai ales în comicul grosolan, acolo unde pare să se petreacă sub ochii noștri transformarea unei persoane în obiect. Dar există și alte procedee mai distincte, întâlnite la poeți, de exemplu, care tind poate în mod inconștient spre același scop. Putem, prin anumite dispozitive de ritm, de rimă, de asonantă, să ne legănăm imaginația, să o aducem din aproape în aproape într-o stare de balans regulat și să o pregătim astfel încât să primească viziunea sugerată cu multă docilitate. Ascultați aceste versuri de Regnard și observați dacă imaginea fugară a unei păpuși nu va traversa câmpul imaginației dumneavoastră:

.. Mai mult, el datorează unor numeroși particulari

Suma de zece mii, o livră și-un obol,

Pentru că fără încetare, un an, pe cuvântul său,

L-au îmbrăcat, l-au plimbat în caleașca, l-au încălzit,

L-au încălțat, l-au înmănușat, l-au bărbierit,

I-au dat să mănânce, să bea și l-au purtat de colo până colo.

Nu descoperiți oare ceva de același fel în acest cuplet al lui Figaro (deși aici se încearcă sugerarea unui animal mai curând decât a unui lucru): „Ce fel de om este acesta?

— Este un frumos, gras, scund, tânăr, bătrân, împeștrițat

cu gri, viclean, bărbierit, blazat, care pândește și scotocește, mormăie și geme în același timp.”

Între aceste scene foarte grosolane și sugestii foarte subtile este loc pentru o nenumărată mulțime de efecte amuzante – toate cele pe care le-am obține exprimându-ne în legătură cu persoanele așa cum am face dacă ar fi vorba de simple lucruri. Nu voi alege decât unul sau două exemple din teatrul lui Labiche. Domnul Perrichon, în momentul în care urcă în vagon, se asigură că n-a uitat niciunul dintre coletele sale: „Patru, cinci, șase, nevastă-mea șapte, fiică-mea opt și cu mine nouă.” Mai este o altă piesă în care tatăl laudă știința fiicei sale în următorii termeni: „Ea vă va spune fără greșală toți regii Franței care au avut loc.” *Ceea ce a avut loc*, fără a converti în chip precis regii în lucruri, îi asimilează unor evenimente impersonale.

Să notăm, în legătură cu exemplul din urmă: în identificarea dintre persoană și obiect nu trebuie să se meargă până la capăt, pentru că efectul comic să se producă. Este de ajuns să se intre pe această cale, prefăcându-ne, de exemplu, a confunda persoana cu funcția pe care o exercită. Nu voi cita decât cuvintele unui primar de plasă, dintr-un roman de About: „Domnul prefect, care ne-a arătat întotdeauna aceeași bunăvoință, cu toate că a fost schimbat de mai multe ori de la 1847 încoace...”

Toate aceste replici sunt construite după același model. Am putea să compunem în chip indefinit altele asemenea lor, din moment ce deținem formula. Dar arta povestitorului sau a autorului de vodeviluri nu constă pur și simplu în a compune cuvinte. Ceea ce este dificil este a da cuvântului forță de sugestie, adică a-l face acceptabil. Și nu-l acceptăm decât pentru că ni se pare sau că reiese dintr-o anumită stare sufletească, sau că se încadrează în anumite circumstanțe. În acest fel, știm că domnul Perrichon este foarte emoționat în momentul în care face prima călătorie. Expresia „a avea loc” este din cele care se

vor fi repetat de nenumărate ori în lecțiile recitate de față în fața tatălui; ea ne face să ne gândim la o recitare propriu-zisă. Și în sfârșit, admirația pentru mașina administrativă ar putea, la rigoare, să meargă până la a ne face să credem că nimic nu se schimbă la un prefect atunci când i se schimbă numele și că funcția este investită cu existență peste capul funcționarului.

Iată-ne cu adevărat departe de cauza originală a râsului. Cutare formă comică, inexplicabilă prin ea însăși, nu se înțelege în realitate decât prin asemănarea cu o alta, care nu ne face să râdem decât prin înrudirea sa cu o a treia și așa mai departe astfel încât analiza psihologică, oricât de luminată și de pătrunzătoare o presupunem, se va rătăci în mod necesar, dacă nu va urma firul de-a lungul căruia impresia comică a călătorit de la o extremitate a seriei la alta. De unde provine această continuitate a progresului? Care este deci presiunea, care este ciudatul imbold care face comicul să alunece astfel de la o imagine la alta, mai departe de punctul de origine, până la a se fragmenta și a se pierde în analogii infinite de îndepărtate? Dar care este forța care divide și subdivide crengile arborelui în ramuri, rădăcina în rădăcini secundare? O lege ineluctabilă condamnă astfel orice energie vie, pentru puținul timp care-i este hărăzit, să ocupe cât mai mult spațiu cu putință. Or, fantezia comică este o energie cu adevărat vie, planta singulară care a crescut cu vigoare în părțile stâncoase ale solului social, așteptând ca o cultivare sistematică să-i permită să rivalizeze cu produsele cele mai rafinate ale artei. Suntem departe de marea artă, este adevărat, cu toate aceste exemple de comic care mi s-au perindat dinaintea ochilor. Dar ne vom apropia în chip sensibil, fără a atinge încă domeniul artei, în capitolul ce urmează. Dedesubtul artei se află artificii. În această zonă a artificiilor, termen mediu între natură și artă, vom pătrunde acum. Vom trata despre autorul de vodeviluri și despre omul de spirit.

Capitolul II

COMICUL SITUAȚIILOR ȘI COMICUL CUVINTELOR

I.

Am studiat comicul ce aparține formelor, mișcărilor în general. Trebuie acum să-l căutăm în acțiuni și în situații. Bineînțeles, acest gen de comic se întâlnește cu ușurință în viața de toate zilele. Dar poate că nu acesta este cadrul în care el se pretează cel mai bine unei analize. Dacă este adevărat că teatrul înseamnă o îngroșare și o simplificare a vieții, comedia ar putea să ne furnizeze, în acest punct particular al subiectului nostru, mai multe învățăminte decât viața însăși. Poate chiar ar trebui să ducem simplificarea mai departe, să ne întoarcem la cele mai vechi dintre amintirile noastre, să căutăm, în jocurile care-l amuzau pe copilul de altă dată, cea dintâi încropire a combinațiilor care-l fac pe om să râdă. Prea adeseori vorbim despre sentimentele noastre de plăcere și durere ca și cum ele s-ar naște bătrâne, ca și cum fiecare dintre ele n-ar avea propria istorie. Prea adeseori, mai ales, desconsiderăm ceea ce încă este copilăresc, ca să spunem așa, în cea mai mare parte dintre emoțiile noastre ce au drept fundal bucuria. Câte dintre plăcerile prezente s-ar reduce, dacă le-am examina de aproape, la a nu mai fi decât amintiri ale plăcerilor trecute! Ce-ar mai rămâne din cea mai mare parte a emoțiilor noastre, dacă le-am reduce la ceea ce au însemnat ele cu adevărat, dacă am înlătura tot ceea ce este, pur și simplu, o rememorare? Cine știe dacă nu cumva devenim, începând cu o anumită vârstă, impermeabili față de bucuria proaspătă și nouă și dacă principalele satisfacții ale omului matur pot fi altceva decât sentimente infantile revivificate, briză parfumată pe care ne-o trimite în rafale din ce în ce mai rare un trecut din ce în ce mai îndepărtat? Orice răspuns am da acestei întrebări foarte generale, un punct va rămâne întotdeauna în afara oricărei îndoieli: anume, că nu poate exista soluție de continuitate între plăcere și joc, la copil, și aceeași plăcere, trăită de omul matur. Or,

comedia este în mare parte un joc, un joc care imită viața. Și dacă, în jocurile copilului, atunci când manevrează păpuși și marionete, totul se face prin intermediul sforilor, nu trebuie oare ca și noi să regăsim tocmai aceste sfori, micșorate prin folosință, în firele care leagă situațiile din comedie? Să pornim așadar de la jocurile de copil. Să urmărim progresul insesizabil prin care el își face marionetele să crească, le dă viață și le aduce la acel stadiu de indecizie finală în care, fără a fi încetat să fie marionete, au devenit, cu toate acestea, oameni. Vom avea astfel personaje de comedie. Și vom putea verifica în privința lor legea pe care toate analizele noastre precedente ne îngăduie să o prevedem, lege prin care vom defini situațiile de vodevil în general - *Este comic orice, aranjament de acte și de evenimente care, inserate unele în altele, ne dau iluzia de viață și senzația netă a unui aranjament mecanic.*

1. Diavolul cu arc.

Ne-am jucat cu toții, altă dată, cu diavolul care sare din cutia sa. Îl comprimăm și el își recâștigă verticalitatea. Îl împingem mai jos și el sare din nou, mai sus. Îl strivim sub capac și dintr-o dată el aruncă totul în aer. Nu știu dacă această jucărie este foarte veche, dar genul de amuzament pe care îl conține aparține în mod sigur tuturor timpurilor. Este vorba despre conflictul între două obstinații, dintre care una, pur mecanică, sfârșește cu toate acestea, de obicei, prin a ceda celeilalte, care se amuză. Pisica și felul în care obișnuiește să se joace cu șoarecele: îl lasă de fiecare dată să plece, ca dintr-un resort, pentru a-l opri brusc, cu o lovitură de labă. În acele clipe, ea își oferă un amuzament de același gen.

Să trecem deci la teatru. Suntem datori să începem cu cel al lui Guignol. Când comisarul se aventurează pe scenă, el primește de îndată, pe bună dreptate, o lovitură de baston care îl doboară. Se redresează, dar o a doua lovitură îl lungește la pământ. La o nouă recidivă, o nouă pedeapsă. După ritmul uniform al resortului care se

comprimă și se destinde, comisarul cade și se ridică, în timp ce râsul auditoriului se amplifică mereu.

Să ne închipuim acum un resort mai curând moral, o idee care se exprimă, pe care o reprimăm și care se exprimă din nou, un val de cuvinte în mișcare, pe care-l oprim și care întotdeauna pornește din nou. Vom avea iarăși viziunea unei ființe ce se obstinează și a unei alte încăpățănări, care o combate. Dar această viziune își va fi pierdut o parte din materialitate. Nu vom mai fi în lumea lui Guignol; vom asista la o adevărată comedie.

Multe scene comice se reduc, într-adevăr la acest tip simplu. Astfel, în scena din *Căsătorie cu de-a sila*, dintre Sganarelle și Pancrace, întreg comicul provine din conflictul care s-a stabilit între ideea lui Sganarelle, care vrea să-l forțeze pe filosof să-l asculte și obstinația filosofului, veritabilă mașină de vorbit care funcționează în mod automat. Pe măsură ce scenă avansează, imaginea diavolului cu arc se conturează mai bine, în așa fel încât la sfârșit personajele însele îi adoptă mișcarea, Sganarelle respingându-l de fiecare dată pe Pancrace în culise. Pancrace revenind de fiecare dată pe scenă pentru a-și ține mai departe discursul. Și când Sganarelle reușește să-l facă pe Pancrace să intre în casă, după ce izbutește să-l închidă înăuntru (era să spun înăuntru cutiei), dintr-o dată capul lui Pancrace reapare la fereastra care se deschide, ca și cum ar face un capac să se ridice.

Același joc de scenă în *Bolnavul închipuit*. Medicina ofensată deversează asupra lui Argan, prin gura domnului Purgon, amenințarea tuturor bolilor. Și de fiecare dată când Argan se ridică din fotoliul său, ca pentru a-i închide gura lui Purgon îl vedem pe acesta dispărând pentru o clipă în culise, ca și cum ar fi înghițit, apoi, ca mișcat de un resort, urcând pe scenă împreună cu un nou blestem. O singură exclamație, repetată fără încetare: „Domnule Purgon!”, marchează toate momentele acestei mici scene. Să considerăm încă și mai de aproape imaginea resortului care se comprimă, se destinde și se comprimă din nou. Să

extragem esențialul. Am obținut unul dintre procedeele obișnuite ale comediei clasice, *repetiția*.

De unde provine comicul legat de repetarea unui cuvânt, în teatru? Căutăm în van o teorie a comicului care să răspundă într-o manieră satisfăcătoare la această întrebare foarte simplă. Și problemă rămâne, într-adevăr insolubilă, atât timp cât vrem să găsim explicația unei trăsături amuzante în acea trăsătură însăși, izolând-o de tot ceea ce ea sugerează. Nicăieri nu se trădează mai bine insuficiența metodei curente. Dar adevărul este că dacă lăsăm deoparte anumite cazuri foarte speciale, asupra cărora vom reveni mai târziu, niciodată repetarea unui cuvânt nu este rizibilă prin ea însăși. Ea nu ne face să râdem decât pentru că simbolizează un anumit joc particular, un joc al elementelor morale, el însuși simbol al unui joc cu totul și cu totul material. Este jocul pisicii care se amuză cu șoarecele, jocul copilului care împinge și scoate diavolul din interiorul cutiei – dar rafinat, spiritualizat, transportat în sfera sentimentelor și ideilor. Să enunțăm legea care definește, după părerea noastră, principalele efecte comice ale repetiției de cuvinte în teatru: *într-o repetiție comică de cuvinte ne aflăm, în general, în prezența a doi termeni, un sentiment comprimat care se destinde asemeni unui resort, și o idee care se amuză să comprime din nou sentimentul*.

Când Dorine îi povestește lui Orgon boala soției sale și când acesta o întrerupe fără încetare pentru a se interesa de sănătatea lui Tartuffe, întrebarea care revine mereu: „Și Tartuffe?”, ne dă senzația foarte netă a unui resort care și-a început cursa. Acest resort este cel pe care Dorine se amuză să-l reapese, reluând de fiecare dată povestea bolii Elmirei. Și atunci când Scapine vine să-i spună bătrânului Geronte că fiul său a fost luat prizonier pe faimoasa galeră, că trebuie să se grăbească să-l răscumpere, el se joacă de astă dată cu avariția lui Geronte, exact la fel ca Dorine cu orbirea lui Orgon. Avariția, de-abia comprimată, pornește de îndată în mod

automat și tocmai acest automatism este cel pe care Moliere a vrut să-l scoată în evidență prin repetarea mașinală a unei fraze în care se exprimă regretul pentru banii pe care va fi nevoit să-i dea: „Ce naiba căuta pe acea galeră?”. Aceeași observație pentru scena în care Valeriu încearcă să-l convingă pe Harpagon că ar fi nedrept să-și mărite fata cu un bărbat pe care aceasta nu-l iubește. „Fără zestre!”, întrerupe mereu avariția lui Harpagon. Și noi întrezărim, dincolo de acest cuvânt care revine automat, un întreg mecanism al repetiției, care pivotează pe ideea fixă.

Câteodată, este adevărat, acest mecanism este mai anevoie de sesizat. Și ne lovim aici de o nouă dificultate a teoriei comicului. Sunt cazuri în care întregul interes al unei scene rezidă într-un personaj unic care se dedublează, interlocutorul acestuia jucând rolul unei simple prisme, ca să spunem așa, dincolo de care se efectuează dedublarea. Riscăm atunci să ne rătăcim pe un drum greșit, dacă încercăm să căutăm secretul efectului produs în ceea ce vedem și auzim, în scena exterioară pe care O joacă personajele și nu în comedia cu totul și cu totul interioară, pe care această scenă nu face decât să o refracteze. De exemplu, când Alceste răspunde cu obstinație: „Nu vreau să spun așa ceva!” lui Oronte care îl întreabă dacă versurile sale i se par proaste, repetiția este comică și totuși este limpede că Oronte nu se amuză aici împreună cu Alceste în jocul pe care tocmai l-am descris. Dar, să fim puși în gardă!, aici sunt, în realitate, doi oameni în Alceste; de o parte „mizantropul care se amuză să le spună oamenilor verde în față ce crede despre ei”, de cealaltă parte gentilomul care nu poate dezavua dintr-o dată formulele de politețe, sau, pur și simplu, omul care reculează în momentul decisiv, în care ar trebui să treacă de la teorie la acțiune, să rănească un amor-propriu, să producă durere. Adevărata scenă nu se mai desfășoară atunci între Alceste și Oronte, ci mai curând între Alceste și Alceste însuși. Dintre acești doi Alceste, unul este cel

care ar vrea să facă explozie iar celălalt este cel care îi închide gura în momentul când ar vrea să spună lucrurilor pe nume. Fiecare dintre acele „Nu vreau să spun așa ceva!” reprezintă un efort sporit pentru a refuza ceva ce împinge și presează în dorința de a ieși. Tonul acestor „Nu vreau să spun așa ceva!” devine deci din ce în ce mai violent, Alceste supărându-se din ce în ce mai mult – nu împotriva lui Oronte, așa cum crede acesta, ci împotriva lui însuși. Și în acest fel tensiunea resortului se reînnoiește, mereu mai puternică, până la destinderea finală. Mecanismul repetiției este deci, într-adevăr, mereu același.

Decizia unui om de a nu mai spune decât ceea ce gândește, chiar dacă ar trebui „să încrucișeze sabia cu întreaga specie umană”, nu este în mod necesar comică; asta înseamnă viață, o viață de calitate cea mai aleasă. Că un alt om, din blândețe de caracter, egoism sau dispreț, preferă mai bine să le spună oamenilor ceea ce-i fletează, nu înseamnă nimic altceva decât viață, de asemenea; și de data asta, nu e nimic care să ne facă să râdem. Chiar dacă din acești doi oameni ați face unul singur, astfel încât personajul obținut prin unificare să ezite între o franchețe care rănește și o politețe care înșală, această luptă a două sentimente contrare nu va fi comică însă, ea va apărea drept foarte serioasă, dacă ambele sentimente ajung să se organizeze prin însăși contrarietatea lor, ca să progreseze împreună, să creeze o stare sufletească compresă, în sfârșit, ca să adopte un *modus vivendi* care ne oferă, pur și simplu, impresia complexă a vieții. Dar presupuneți acum, într-un om cu adevărat viu, aceste două sentimente devenite ireductibile și *rigide*; faceți ca omul să oscileze între unul și celălalt; faceți mai ales că această oscilare să devină în mod sincer mecanică, adoptând forma cunoscută a unui dispozitiv obișnuit, simplu, copilăresc; veți avea de astă dată imaginea pe care am întâlnit-o până acum la toate obiectele rizibile, veți avea o *mecanică înăuntrul viului*, veți

avea comic.

Ne-am aplecat îndeajuns asupra acestei prime imagini, aceea a diavolului cu arc, pentru a face să se înțeleagă cum fantezia comică obișnuiește să convertească, puțin câte puțin, un mecanism material într-un mecanism moral. Vom începe să examinăm încă unul sau două jocuri diferite, dar mărginindu-ne acum doar la indicații sumare.

2. Păpușa cu sfori.

Nenumărate sunt scenele de comedie în care un personaj crede că vorbește și acționează în mod liber, în care acest personaj își conservă, în consecință, întreg esențialul vieții, pe când, perceput dintr-un anumit unghi, el apare ca o simplă jucărie între mâinile unui alt personaj, care se amuză. De la păpușa pe care copilul o manevrează cu ajutorul sforii, la Geronte și Argonte manipulați de Scapin, intervalul este ușor de parcurs. Ascultați-l mai bine pe însuși Scapin: „Mașinăria a fost găsită.” și „Cerul este cel ce împinge în țesătura firelor mele” etc. Dintr-un instinct natural și pentru că ne place mai mult, cel puțin în imaginație, să fim cel ce înșeală, decât cel ce este înșelat, spectatorul trece de obicei de partea celor șireți. El încheie un târg cu ei și de aici înainte, precum copilul care l-a făcut pe tovarășul său de joacă să-i împrumute păpușa, el însuși este cel care face ca fantoșa ale cărei fire le ține în mână să se plimbe pe scenă încoace și încolo. Cu toate astea, această ultimă condiție nu este indispensabilă. Putem foarte bine să rămânem străini față de ceea ce se petrece, cu condiția de a păstra senzația netă a unui angrenaj mecanic. Este ceea ce se întâmplă în toate cazurile în care un personaj oscilează între două tabere opuse, neștiind de partea căreia să treacă, deși fiecare dintre ele îl atrage, rând pe rând: așa se întâmplă cu Panurge, întrebându-i pe Pierre și Paul dacă trebuie să se mărite. Să remarcăm că autorul comic are întotdeauna grijă să personifice cele două părți contrare. În locul spectatorului, este nevoie de actori,

pentru a mânuî sforile.

Tot ceea ce este serios în viețile noastre, provine din libertate. Sentimentele pe care le-am lăsat să se maturizeze, pasiunile pe care le-am clocit, acțiunile în legătură cu care am deliberat, am hotărât, am executat, în sfârșit, ceea ce provine din noi înșine și ne aparține cu adevărat, iată ceea ce dă vieții alura sa uneori dramatică și în general gravă. Ce-ar trebui pentru a transforma toate. Acestea în comedie? Ar trebui să ne imaginăm că libertatea aparentă ascunde o rețea de sfori și că aici, jos, noi suntem, după cum spune poetul,

...umile marionete,

Al căror fir se află în mâinile Necesității.

Nu există, prin urmare, scenă reală, serioasă, chiar dramatică, pe care fantezia să nu o poată preschimba în comic prin evocarea acestei simple imagini. Nu există un alt joc căruia să i se deschidă un câmp de acțiune mai vast.

3. *Bulgărele de zăpadă.*

Pe măsură ce avansăm în acest studiu asupra comediei, înțelegem mai bine rolul pe care îl joacă reminiscențele copilăriei. Ele se referă poate mai puțin la un joc deosebit, decât la dispozitivul mecanic în raport cu care un asemenea joc nu reprezintă decât o aplicație. Același dispozitiv general poate de altfel să se regăsească în jocuri foarte deosebite, precum o arie de operă în multe fantezii muzicale. Ceea ce are importanță aici, ceea ce spiritul reține, ceea ce reprezintă trecerea, prin gradații insesizabile, de la jocurile copilului la cele ale omului matur, este schema combinării sau, dacă doriți, formula abstractă pentru care aceste jocuri nu sunt decât niște aplicații particulare. Iată, de exemplu, bulgărele de zăpadă care se rostogolește și care se mărește din ce în ce mai mult prin rostogolire. Ne-am putea gândi, la fel de bine, la soldații de plumb, așezați în șir, unul în spatele celuilalt: dacă îl vom împinge pe primul, el va cădea asupra celui de al doilea, care îl va doborî pe cel de al

treilea și situația se va repeta până când toți vor fi la pământ. Sau, într-un alt exemplu, un castel din cărți de joc, înălțat cu multă trudă: prima pe care o vom atinge ezită să-și schimbe poziția, vecina sa clătinată se decide mai repede și travaliul deconstructiv, accelerându-se pe parcurs, se grăbește vertiginos spre catastrofa finală. Toate aceste obiecte sunt foarte diferite, dar ne sugerează, am putea spune, aceeași viziune abstractă, aceea a unui efect care se propagă adăugându-se sieși, în așa fel încât cauza, insignifiantă la origine, ajunge printr-un progres necesar la un rezultat pe cât de important, pe atât de neașteptat. Deschidem acum o carte cu imagini pentru copii: vom vedea acest dispozitiv croindu-și deja drum spre forma unei scene comice. Iată, de exemplu (am luat la întâmplare una din „*seriile Epinal*”), un vizitator care se precipită într-un salon: răstoarnă o doamnă, care își varsă ceașca de ceai asupra unui domn bătrân, care sparge o fereastră, care cade în stradă în capul unui agent care pune toată poliția în stare de alertă etc. Același dispozitiv apare în nenumărate dintre imaginile destinate persoanelor mature. În „istoriile fără cuvinte” pe care le realizează desenatorii comici, este foarte ades vorba despre un obiect care se deplasează și despre persoane care se solidarizează cu mișcarea acestuia: atunci, de la o scenă la alta, schimbarea de poziție a obiectului aduce cu sine în mod mecanic schimbări de situație din ce în ce mai grave între persoane. Să trecem acum la comedie. Câte scene-bufonerii, câte dintre comedii chiar se reduc la acest tip simplu! Să recitim istorisirea lui Chicanneau, în *Pledanții*: este vorba de procese care se angrenează în cadrul proceselor și mecanismul funcționează din ce în ce mai repede (Racine ne dă acest sentiment al unei accelerări crescânde înghesuind din ce în ce mai mult termenii procedurii unul în celălalt) până când urmărirea penală declanșată pentru un balot de fân ajunge să-l coste pe reclamant cea mai mare parte din averea sa. Același aranjament, de asemenea, în anumite scene din Don

Quijote, de exemplu în scena hanului, unde o ciudată înălțuire de circumstanțe îl face pe catârgiu să-l lovească pe Sancho, care-o lovește pe Maritorna, peste care cade hangiul etc. Să ajungem, în sfârșit la vodevilul contemporan. Este nevoie să reamintim toate formele sub care se prezintă această combinație? Este una de care ne folosim destul de des: ea constă în a face ca un anumit obiect material (o scrisoare, de exemplu) să fie de o importanță capitală pentru anumite personaje și ca ele să fie nevoite să o regăsească de îndată, cu orice preț. Acest obiect, care le scapă mereu ori de câte ori cred că au pus mâna pe el, se rostogolește deci de-a lungul întregii piese, încorporându-și pe drum incidente din ce în ce mai grave, din ce în ce mai neașteptate. Toate acestea seamănă mai mult decât am fi crezut cu un joc de copil. Este vorba despre efectul bulgărelui de zăpadă.

Elementul propriu al unei combinații mecanice este faptul de a fi în general reversibilă. Copilul se amuză privind o bilă pusă în mișcare în direcția popicelor, o bilă ce răstoarnă totul în calea sa și multiplică ravagiile; el râde și mai tare atunci când bila, după ocolișuri și înconjururi, după ezitări de tot felul, revine în punctul de plecare. Cu alte cuvinte, mecanismul pe care îl descriem este deja comic atunci când este rectiliniu; el este cu atât mai mult, atunci când devine circular și când toate eforturile personajului ajung, printr-un angrenaj fatal de cauze și efecte, să-l aducă pur și simplu în punctul de plecare. Or, vom vedea că o mare parte dintre vodeviluri gravitează în jurul acestei idei. O pălărie de paie de Italia a fost mâncată de un cal. În Paris nu există decât o singură pălărie asemănătoare și ea trebuie să fie găsită cu orice preț. Această pălărie, pierdută mereu în momentul în care era pe punctul de a fi găsită, îl pune în mișcare pe personajul principal, care, la rândul său, pune în mișcare toate celelalte personaje care sunt legate de el: în același fel, magnetul atrage în urma sa, printr-o atracție care se transmite din aproape în aproape, așchiile de pilitură de

fier, agățate unele de celelalte. Și în timp ce în sfârșit, din incident în incident, credem că am ajuns la capăt, pălăria atât de mult râvnită se dovedește a fi tocmai cea care a fost mâncată. Aceeași odisee într-o comedie nu mai puțin celebră de Labiche. Ne sunt prezentați mai întâi, jucând împreună partida zilnică de cărți, un bătrân burlac și o fată bătrână care sunt de altfel cunoștințe vechi. S-au adresat amândoi, fiecare de capul său, unei agenții matrimoniale. După o mulțime de dificultăți și de neplăceri, se grăbesc, cot la cot, pe întreaga durată a piesei, către întrevvedere care îi pune, pur și simplu unul în fața celuilalt. Același efect circular, aceeași întoarcere în punctul de plecare, într-o piesă mai recentă. Un soț persecutat consideră că va scăpa prin divorț de soție și de soacră. Se recăsătorește; și iată că jocul combinat al divorțului și căsătoriei i-o aduce înapoi pe fosta soție, sub o formă agravată, aceea de soacră.

Când ne gândim la intensitatea și la frecvența acestui gen de comic, înțelegem de ce a stârnit imaginația anumitor filosofi. A face un drum lung pentru a reveni, fără știre, în punctul de plecare, înseamnă a depune un mare efort pentru a obține un rezultat nul. Am putea fi tentați să definim comicul în această din urmă manieră. Ne îndeamnă să procedăm așa și ideea unui Herbert Spencer: râsul va fi fiind indicele unui efort care întâlnește dintr-o dată vidul. Kant spunea deja: „Râsul provine dintr-o așteptare care se soluționează subit în nimic.” Recunosc că aceste definiții s-ar aplica ultimelor dintre exemplele noastre; din nou, ar trebui să aducem anumite restricții formulei, deoarece sunt multe eforturi inutile care nu provoacă râsul. Dar dacă ultimele noastre exemple ne înfățișează o cauză uriașă ce duce la un efect neînsemnat, am citat deja mai înainte altele care ar trebui să fie definite în maniera inversă: un efect uriaș ce rezultă dintr-o cauză fără importanță. Adevărul este că această a doua definiție nu valorează mai mult decât prima. Disproporția între cauză și efect, indiferent dacă se

prezintă într-un sens sau în altul, nu este niciodată sursa nemijlocită a râsului. Râdem de un lucru pe care această disproporție poate, în anumite cazuri să-l facă manifest, vreau să spun de aranjamentul mecanic special pe care ea ne lasă să-l întrevădem prin transparență, dincolo de seria de cauze și efecte. Dacă veți neglija acest aranjament, veți abandona singurul fir conducător ce ar putea să vă călăuzească în labirintul comicului, iar regulă pe care ați urmat-o, aplicabilă poate la unele cazuri alese în mod convenabil, rămâne expusă față de întâlnirea nefericită cu primul exemplu contrar, care o va spulbera.

Dar de ce râdem de acest aranjament mecanic? Dacă povestea unui individ sau cea a unui grup ne apare, la un moment dat, drept un joc de angrenaje, de resorturi sau de sfori, acest lucru este straniu, fără îndoială, dar de unde provine caracterul special al acestei stranietăți? De ce este ea comică? La această întrebare, care ni s-a înfățișat sub mai multe forme, vom da întotdeauna același răspuns. Mecanismul rigid pe care îl surprindem din când în când, ca pe un intrus, în continuitatea vie a lucrurilor omenești, are pentru noi un interes deosebit, deoarece este ceva în genul unei *distrageri* de la viață. Dacă evenimentele ar putea să fie fără încetare atente la propriul lor curs, n-ar mai exista coincidențe, întâlniri, serii circulare; totul s-ar derula mai departe și ar progresa întotdeauna. Și dacă toți oamenii ar fi în permanență atenți la viață, dacă am relua în mod constant contactul cu ceilalți și de asemenea cu noi înșine, nimic nu ar mai lăsa impresia că se produce în noi datorită acțiunii resorturilor sau sforilor. Comicul constituie ca latură a persoanei prin care aceasta se aseamănă cu un lucru, acel aspect al evenimentelor omenești care imită, prin rigiditatea sa de un gen cu totul și cu totul particular, mecanismul pur și simplu, automatismul, în sfârșit, mișcarea lipsită de viață. El exprimă deci o imperfecțiune individuală sau colectivă care reclamă corecția imediată. Râsul este această corecție însăși. Râsul este un anumit

gest social, care subliniază și reprimă o anumită distragere specială a oamenilor și a evenimentelor.

Dar chiar acest fapt ne invită să căutăm mai departe și la o înălțime mai mare. Ne-am amuzat până aici, regăsind în jocurile omului matur anumite combinații mecanice care îl distrau pe copilul de altădată. Aceasta era o manieră empirică de a proceda. A sosit momentul de a încerca o deducție metodică și completă, de a extrage procedeele multiple și variabile ale teatrului comic chiar din sursa acestora, din principiul lor permanent și simplu. Acest teatru, am spune, combină evenimentele în așa fel încât să insinueze un mecanism în formele exterioare ale vieții. Să determinăm, deci, caracterele esențiale prin care viața, imaginată din afară, ar putea să pară că-și dezvăluie structura într-un simplu mecanism. Ne va fi atunci de ajuns să trecem la caracterele opuse, pentru a obține formula abstractă, de această dată generală și completă, a tuturor procedeelelor de comedie reale și posibile.

Viața ni se prezintă ca o anumită evoluție în timp și ca o anumită complicație în spațiu. Considerată în timp, ea reprezintă progresul continuu al unei ființe care îmbătrânește fără încetare: este un fel de a spune că ea nu se reîntoarce niciodată și că niciodată nu se repetă. Imaginată în spațiu, ea etalează dinaintea ochilor noștri elemente coexistente, atât de intim solidare între ele, atât de exclusiv făcute unele pentru celelalte, încât niciunul dintre ele n-ar putea să aparțină în același timp la două organisme diferite: fiecare ființă vie este un sistem închis de fenomene, incapabil să interfereze cu alte sisteme. Schimbare continuă de aspect, ireversibilitate a fenomenelor, individualitate perfectă a unei serii închisă în ea însăși, iată caracterele exterioare (reale sau aparente, nu are nicio importanță) care disting viul de simpla mecanică. Să privim lucrurile în sens invers: vom avea trei procedee pe care le vom denumi, cu voia dumneavoastră: *repetiția*, *inversiunea*, *interferența seriilor*. Este ușor de observat că aceste trei procedee sunt cele

folosite în vodevil și că, în afară de ele, nu ar fi cu putință să găsim altele.

Le vom găsi mai întâi, amestecate în doze variabile, în toate scenele pe care tocmai le-am trecut în revistă, și cu atât mai mult în jocurile de copii al căror mecanism îl reproduc. Nu vom întârzia asupra acestei analize. Va fi cu mult mai util să studiem aceste procedee în stare pură, plecând de la exemple noi. Nimic nu va fi de altfel mai ușor, deoarece deseori le vom întâlni în stare pură chiar în comedia clasică, deopotrivă ca și în teatrul contemporan.

I. Repetiția.

Nu mai este vorba, ca până acum, de un cuvânt sau de o frază pe care un personaj o repetă, ci de o situație, adică de o combinație de circumstanțe, care revine, mereu aceeași, de mai multe ori, hotărând astfel în legătură cu evoluția schimbătoare a vieții. Experiența ne prezintă deja acest gen de comic, dar numai în stadiul rudimentar. Astfel, întâlnesc într-o zi pe stradă un prieten pe care nu l-am mai văzut de multă vreme; situația nu are nimic comic. Dar dacă, în aceeași zi, îl întâlnesc din nou și apoi o a treia și o a patra oară, sfârșim prin a râde împreună de „coincidență”. Imaginați-vă, așadar, o serie de evenimente imaginare care vă dau îndeajuns iluzia vieții și presupuneți, în mijlocul acestei serii care progresează, o aceeași scenă care se repetă, fie între aceleași personaje, fie între personaje diferite: veți avea o nouă coincidență, dar cu mult mai ieșită din comun. Acestea sunt repetițiile care ni se prezintă în teatru. Ele sunt cu atât mai comice cu cât scena repetată este mai complexă și cu cât ea este adusă în prim-plan cu mai multă naturalețe – două condiții care par să se excludă și pe care abilitatea autorului dramatic va trebui să le concilieze.

Vodevilul contemporan se folosește de acest procedeu sub toate aspectele. Unul dintre cele mai cunoscute constă în a plimba un grup de personaje, de la un act la altul, prin mediile cele mai diverse, în așa fel încât în

circumstanțe mereu reînnoite să se reproducă o aceeași serie de evenimente sau de situații neplăcute care își corespund în mod simetric.

Mai multe dintre piesele lui Moliere ne oferă o astfel de compunere a evenimentelor ce se repetă de la un capăt la altul al comediei. Astfel, *Școala femeilor* nu face decât să readucă în prim-plan și să repete un anumit efect în trei timpi: primul timp, Horace îi povestește lui Arnolphe ceea ce a plănuțit pentru a-l înșela pe tutorele lui Agnes, care se întâmplă să fie Arnolphe însuși; al doilea timp, Arnolphe crede că a parat lovitura; al treilea timp, Agnes face în așa fel încât precauțiile lui Arnolphe să se întoarcă în beneficiul lui Horace. Aceeași periodicitate regulată în *Școala bărbaților*, în *Distratul* și mai ales în *George Dandin*, unde se regăsește același efect în trei timpi: primul timp, George Dandin își dă seama că soția lui îl înșeală; al doilea timp, își cheamă socrii în ajutor; al treilea timp, el, George Dandin, este cel care își prezintă scuzele.

Câteodată, aceeași scenă se va repeta între grupuri de personaje diferite. Nu rareori, așadar, cel dintâi grup va fi alcătuit din stăpâni, iar cel de al doilea din servitori. Servitorii vor relua într-o altă tonalitate, transpusă într-un stil mai puțin nobil, o scenă jucată deja de stăpâni. O parte din *Ciudă amoroasă* este construită pe acest plan, la fel ca și *Amphitryon*. Într-o amuzantă comedioară de Benedix, *Der Eigensinn*, ordinea este inversă; stăpânii sunt cei care reproduc o scenă de încăpățănare, după exemplul servitorilor lor.

Dar, oricare ar fi personajele între care sunt construite situații simetrice, o diferență profundă pare să subziste între comedia clasică și teatrul contemporan. A introduce în desfășurarea evenimentelor o anumită ordine matematică, conservând totodată aspectul de verosimilitate, adică de nemijlocită prezență a vieții, iată care va fi scopul dintotdeauna. Dar mijloacele folosite diferă. În cea mai mare parte a vodevilurilor, se acționează în mod direct asupra spiritului spectatorului.

Oricât de extraordinară ar fi, într-adevăr, coincidența, ea va deveni acceptabilă prin simplul fapt de a fi fost acceptată și noi o vom primi dacă am fost puțin câte puțin pregătiți pentru aceasta. Așa procedează deseori autorii contemporani. Dimpotrivă, în teatrul lui Moliere, dispozițiile personajelor și nu cele ale publicului sunt cele ce fac ca repetiția să pară naturală. Fiecare dintre aceste personaje reprezintă o forță aplicată într-o anumită direcție și situația se repetă datorită faptului că aceste forțe de direcție constantă se compun în mod necesar între ele în aceeași manieră. Comedia de situații, astfel înțeleasă, se mărginește deci la comedia de caractere. Ea merită să fie numită clasică, dacă este adevărat că artă clasică este cea care nu pretinde să extragă din efect mai mult decât va fi existat inițial în cauză.

II. *Inversiunea.*

Acest al doilea procedeu prezintă o atât de mare analogie cu primul încât ne vom mulțumi să-l definim, fără a insista asupra aplicațiilor sale. Imaginați-vă câteva personaje într-o anumită situație: veți obține o scenă comică, dacă veți face în așa fel încât situația să se răstoarne, iar rolurile să fie intervertite. De acest fel este dublă scenă de salvare din *Căsătoria domnului Perrichon*. Dar nu este necesar ca ambele scene simetrice să se joace sub ochii noștri. Se poate să nu ne fie reprezentată decât una, pentru a ști cu certitudine că noi ne vom gândi la cealaltă. În acest fel, râdem de inculpatul care îi face morală judecătorului, de copilul care pretinde să dea lecții părinților săi, în fine, de tot ceea ce se poate clasifica în rubrica „lume răsturnată”.

Deseori ne va fi prezentat un personaj care întinde firele plasei în care va cădea prins el însuși. Povestirea persecutorului victimă a propriei sale persecuții, a înșelătorului înșelat, reprezintă fundalul a nenumărate comedii. Întâlnim deja aceste elemente în mai vechea farsă. Avocatul Pathelin îi indică o stratagemă clientului său, pentru a-l înșela pe judecător: clientul se va folosi de

stratagemă pentru a nu plăti avocatul. O femeie arțăgoasă îi cere soțului său să execute toate muncile menajului; ea a menționat toate detaliile pe un „pergament”. Căzută acum într-o pivniță, soțul ei va refuza să o tragă afară: „Așa ceva nu este scris pe pergament.” Literatura modernă a înfățișat multe alte variațiuni pe tema hoțului prădat. Este vorba întotdeauna, de fapt, despre o inversare de roluri, și despre o situație care se întoarce împotriva celui care a creat-o.

Aici se va verifica o lege pentru care am semnalat deja mai mult de o aplicație. Când o scenă comică a fost deseori repetată, ea trece în stadiul de „categorie” sau de model. Devine amuzantă prin ea însăși, independent de cauzele care au făcut ca ea să ne amuze. Atunci vor apărea scene noi, care deși nu sunt comice de drept, vor putea să ne amuze în fapt, dacă se vor asemana, dintr-un anumit unghi, cu scena devenită „categorie”. Ele vor evoca mai mult sau mai puțin confuz în spiritul nostru o imagine pe care o știm hazoasă. Ele vor fi clasate într-un gen în care figurează un tip de comic recunoscut în mod oficial. Scena „hoțului prădat” face indiscutabil parte din această specie. Ea iradiază asupra unei mulțimi de alte scene comicul pe care îl conține și sfârșește prin a face comică orice neplăcere pe care ne-am atras-o din proprie greșală, oricare ar fi această greșală – ce spun?, o simplă aluzie la această neplăcere, un cuvânt care o reamintește. „Tu ai vrut-o, George Dandin”. Această replică nu ar avea nimic amuzant fără rezonanțele comice care o prelungesc.

III. *Interferența seriilor*

Dar am vorbit îndeajuns despre repetiție și inversiune. Am ajuns acum la *interferența seriilor*. Este vorba despre un efect comic a cărui formulă este greu de descifrat, datorită extraordinarei varietăți de forme sub care se prezintă în teatru. Iată poate cum ar trebui să fie definită: *O situație este întotdeauna comică atunci când aparține în același timp de două serii de evenimente absolut independente*

și când poate să fie interpretată, pe rând, în două sensuri cu totul și cu totul diferite.

Ne vom gândi deîndată la *quiproquo*. Și *quiproquo*-ul este cu adevărat o situație care prezintă în același timp două sensuri diferite, unul pur și simplu posibil, cel pe care actorii i-l împrumută și celălalt real, cel pe care i-l dă publicul. Întrezărim sensul real al situației pentru că a existat în prealabil o grijă de a ne fi arătate toate fațetele; dar actorii, fiecare dintre ei, nu cunosc decât câte o fațetă: de aici eroarea lor, de aici judecata greșită cu care măsoară ceea ce se face în jurul lor, ca și ceea ce fac ei înșiși. De la această judecată falsă ajungem la judecata adevărată; oscilăm între sensul posibil și sensul real; și această pendulare a spiritului nostru între două interpretări opuse este cea care apare mai întâi în amuzamentul pe care *quiproquo*-ul ni-l rezervă. Înțelegem că anumiți filosofi au fost surprinși în mod deosebit de această pendulare și că unii dintre ei au văzut însăși esența comicalului într-o ciocnire sau într-o suprapunere a două judecăți care se contrazic. Dar definiția lor este departe de a putea fi aplicată tuturor cazurilor și chiar acolo unde se potrivește, ea nu definește principiul comicalului, ci doar una dintre consecințele lui mai mult sau mai puțin îndepărtate. Este ușor de văzut că, într-adevăr, *quiproquo*-ul teatral nu este decât cazul particular al unui fenomen cu mult mai general, interferența seriilor independente și că, de altfel *quiproquo*-ul nu este rizibil prin el însuși, ci doar ca semn al unei interferențe de serii.

În orice *quiproquo*, într-adevăr, fiecare dintre personaje este inserat într-o serie de evenimente care îl privesc, a căror reprezentare exactă o are și în funcție de care își reglează cuvintele și actele. Fiecare dintre seriile privind pe fiecare dintre personaje se dezvoltă într-o manieră independentă; dar ele s-au întâlnit la un moment dat în condiții de așa natură încât actele și cuvintele care fac parte din una dintre ele să poată să convină la fel de bine și celeilalte. De aici eroarea personajelor, de aici

echivocul; dar acest echivoc nu este comic prin el însuși; nu este astfel decât pentru că întrupează coincidența dintre două serii independente. Dovadă este că autorul trebuie să se străduiască mereu să ne atragă atenția asupra acestui dublu fapt, independența și coincidența. Și de obicei reușește, reînnoind fără încetare falsă amenințare a unei disocieri între cele două serii care coincid. În fiecare clipă totul este pe punctul de a se prăbuși și totul se redresează: acest joc este cel ce provoacă râsul, în mai mare măsură decât acel du-te vino al spiritului nostru între două afirmații contradictorii. Și ne face să râdem deoarece face manifestă dinaintea ochilor noștri interferența a două serii independente, veritabilă sursă a efectului comic.

De asemenea, *quiproquo*-ul nu poate fi decât un caz particular. Este unul dintre mijloacele (poate cel mai artificial) de a face sensibilă interferența seriilor; dar nu este singurul. În locul a două serii contemporane, am putea să alegem la fel de bine o serie de evenimente demult apuse și o serie de evenimente actuale: dacă aceste două serii ajung să interfereze în imaginația noastră, nu va fi vorba de *quiproquo*, și totuși același efect comic va continua să se producă. Gândiți-vă la captivitatea lui Bonivard în castelul Chillon: iată o primă serie de fapte. Imaginați-vă în continuare pe Tartarin, călătorind în Elveția, arestat, azvârlit în închisoare: o a doua serie, independentă de prima. Faceți acum ca Tartarin să fie legat de același lanț ca și Bonivard și ca, pentru o clipă, cele două istorisiri să coincidă: veți obține o scenă foarte amuzantă, una dintre cele mai amuzante pe care fantezia lui Daudet le va fi înfățișat. Multe incidente ale genului eroico-comic s-ar putea descompune în felul acesta. Transpunerea, întotdeauna comică, a vechiului în modern se inspiră din aceeași idee.

Labiche s-a folosit de acest procedeu sub toate formele. Când începe să constituie seriile independente și să se amuze pe urmă făcându-le să interfereze între ele, pune în

evidență o sursă a comicului din care vor decurge nenumărate situații particulare; va alege un grup închis, o nuntă, de exemplu, și îl va așeza în medii cu totul și cu totul străine, unde anumite coincidențe îi vor permite să se intercaleze pe moment. Când va păstra de-a lungul întregii piese un singur sistem de personaje, dar va face astfel ca unele dintre aceste personaje să aibă ceva de disimulat, să fie obligate să se înțeleagă între ele, să joace, în sfârșit, o comedie de mici proporții în mijlocul comediei mari: în fiecare moment, una dintre cele două comedii o va deranja pe cealaltă, apoi totul se aranjează și coincidența celor două serii se restabilește. Când, în sfârșit, este vorba despre o serie de evenimente cu totul ideale pe care o va intercala în seria reală, de exemplu un trecut ce ar trebui ascuns și care irupe fără încetare în prezent și pe care ajunge de fiecare dată să-l reconcilieze cu situații pe care părea că va trebui să le bulverseze. Dar întotdeauna vom regăsi cele două serii independente și, mereu, coincidența parțială.

Nu vom împinge mai departe această analiză a procedeelelor de vodevil. Fie că este vorba de interferența seriilor, fie că este vorba de inversiune sau repetiție, vedem că obiectul este întotdeauna același: să obținem ceea ce am numit o *mecanizare* a vieții. Vom alege un sistem de acțiuni și de relații și îl vom repeta ca atare, sau îl vom răsturna cu susul în jos, sau îl vom transporta în bloc într-un alt sistem cu care coincide în parte – toate acestea fiind operații care constau în a trata viața ca pe un mecanism ce se repetă, cu efecte reversibile și piese interschimbabile. Viața reală este un vodevil în exact aceeași măsură în care produce în mod natural efecte de același fel și în consecință, în exact aceeași măsură în care se uită pe sine, deoarece dacă și-ar păstra mereu atenția trează, nu ar mai fi decât continuitate variată, progres ireversibil, unitate indivizibilă. Și de aceea comicul evenimentelor se poate defini drept o distracție a lucrurilor, după cum comicul unui caracter individual ține

întotdeauna, după cum am făcut să se presimtă și după cum o vom arăta mai departe, de o anumită distracție fundamentală a persoanei. Dar această distracție a evenimentelor este excepțională. Efectele ei sunt ușoare. Și ea este, în orice caz, incorrigibilă, astfel încât nu folosește la nimic să râdem de ea. De aceea nu ne va fi venit ideea de a o exagera, de a o erija în sistem, de a crea o artă de dragul ei, dacă râsul nu ar fi întotdeauna o plăcere și dacă omenirea nu ar prinde din zbor cea mai mică ocazie de a-l face să se nască. Așa se explică vodevilul, care este pentru viața reală ceea ce păpușa articulată este pentru omul care merge, o exagerare foarte artificială a unei anumite rigidități naturale aflate în firea lucrurilor. Firul care îl leagă de viața reală este foarte fragil. Nu este decât un joc, subordonat, ca toate jocurile unei convenții de la bun început acceptate. Comedia de caractere dezvoltă în corpul vieții rădăcini în alt sens profunde. De ea ne vom ocupa mai ales în ultima parte a studiului nostru. Dar trebuie mai întâi să analizăm un anumit gen de comic care se aseamănă cu vodevilul din mai multe puncte de vedere: comicul cuvintelor.

II.

Poate că a crea o categorie specială pentru comicul cuvintelor este un lucru artificial, deoarece majoritatea efectelor comice pe care le-am studiat până acum se produceau deja prin intermediul limbajului. Dar trebuie să distingem între comicul pe care limbajul îl exprimă și comicul pe care limbajul îl creează. Cel dintâi ar putea să fie tradus dintr-o limbă în alta cu riscul de a-și pierde cea mai mare parte din relief prin trecerea într-o societate nouă, alta prin moravurile sale, prin literatura sa și mai ales prin asociațiile sale de idei. Dar cel de al doilea este în general intraductibil. El datorează tot ceea ce este structurii frazei sau alegerii cuvintelor. Nu constată, cu ajutorul limbajului, anumite distracții particulare, relative la oameni sau la evenimente. Subliniază distracțiile limbajului însuși. De această dată, limbajul însuși este cel

care devine comic.

„Este adevărat că frazele nu se fac cu de la sine putere și dacă râdem de ele, am putea atunci să râdem și de autorul lor cu aceeași ocazie. Dar această ultimă condiție nu va fi indispensabilă. Fraza, cuvântul, vor avea aici o forță comică independentă. Și, drept dovadă, ne vom afla în încurcătură în cea mai mare parte din aceste cazuri, dacă va trebui să spunem de cine râdem, cu toate că vom simți câteodată în mod confuz că există un anumit vinovat.

Persoana în cauză, de altfel, nu este întotdeauna și cea care vorbește. Aici trebuie făcută o distincție importantă între *spiritual* și *comic*. Înclin să cred că un cuvânt este considerat comic atunci când ne face să râdem de cel care îl pronunță și *spiritual* atunci când ne face să râdem de un terț sau de noi înșine. Dar, de cele mai multe ori, nu vom putea să decidem dacă ne aflăm în prezența unui cuvânt comic sau *spiritual*. El este pur și simplu ridicol.

Poate că ar trebui, înainte de a merge mai departe, să examinăm mai îndeaproape ceea ce înțelegem prin *spirit*. Deoarece cuvintele de *spirit* ne fac cel puțin să surâdem, un studiu al râsului nu va fi complet dacă ar neglija să aprofundeze natura *spiritului*, să clarifice ideea. Dar mă tem că această esență foarte subtilă nu este dintre cele ce pot fi descompuse la lumina zilei.

Să distingem mai întâi două sensuri ale cuvântului *spirit*, primul mai larg, al doilea mai restrâns. În sensul cel mai larg al cuvântului, ni se pare că numim *spirit* un anumit fel *dramatic* de a gândi. În loc de a-și manipula ideile ca pe niște simboluri indiferente, omul de *spirit* le vede, le aude și mai ales le face să dialogheze între ele, ca niște persoane. Le pune în scenă și el însuși, de asemenea, se pune puțin în scenă. Un *popor spiritual* este în mod necesar un *popor îndrăgostit de teatru*. În orice om de *spirit* se află ceva de poet, după cum în orice bun cititor există premisele unui comedian. Fac cu bună intenție această apropiere, pentru că vom stabili fără greutate o proporționalitate între cei patru termeni. Pentru a citi

cum se cuvine, este de ajuns să posezi latura intelectuală a artei de comedian; dar pentru a juca bine pe scenă, este necesar să fii comedian cu întreaga inimă și cu întreaga ființă. Astfel, creația poetică necesită o anumită uitare de sine, care nu reprezintă lucrul prin care păcătuiește de obicei omul de spirit. Acesta din urmă vă transpare întotdeauna dincolo de ceea ce spune și de ceea ce face. Nu se va lăsa absorbit, pentru că nu-și pune în joc decât inteligența.

Orice poet, prin urmare, se va putea revela drept om de spirit oricând îi va plăcea să o facă. Pentru acest lucru nu are nevoie să dobândească nicio calitate deosebită; trebuie mai curând să piardă ceva. Îi va fi de ajuns să-și lase ideile să converseze între ele „fără niciun scop, pentru simpla plăcere”. Nu va avea decât să dezlege dubla legătură care menține ideile sale în contact cu sentimentele și sufletul în contact cu viața. În sfârșit, se va preschimba în om de spirit, dacă n-ar vrea să fie poet și cu inima deopotrivă, ci numai prin intermediul inteligenței.

Dar dacă spiritul constă, în general, în a vedea lucrurile *sub specie theatri*, ne dăm seama că el ar putea fi în mod deosebit predispus pentru o anumită varietate a artei dramatice, comedia.

De aici rezultă un sens mai restrâns al cuvântului „comedie”, singurul care ne interesează de altfel din punctul de vedere al teoriei râsului. Vom numi de astă dată *spirit* o anumită dispoziție de a schița scene de comedie, dar a le schița atât de discret, atât de ușor, atât de rapid, încât totul a luat deja sfârșit în momentul în care începem să înțelegem ce se întâmplă.

Care sunt actorii acestor scene? Cu cine are de a face omul de spirit? În primul rând, cu înșiși interlocutorii săi, când vorba de duh este o replică directă pentru unul dintre ei. Deseori, cu o persoană absentă, în legătură cu care presupune că ea i-ar fi vorbit și că el îi răspunde. Și mai ades încă, are de a face cu toată lumea, în sensul obișnuit al cuvântului, preschimbând în paradox o idee

curentă sau utilizând o întorsătură de frază unanim acceptată pentru a parodia un citat sau un proverb. Comparați aceste mici scene între ele, veți vedea că sunt aproape întotdeauna variațiuni pe o temă de comedie pe care o cunoaștem foarte bine, aceea a „hoțului prădat”. Punem stăpânire pe o metaforă, pe o frază, pe un raționament, și le întoarcem împotriva celui care le-a făcut sau ar fi putut să le facă, în așa fel încât să spună ceea ce n-ar fi vrut să spună și să ajungă el însuși, într-un fel, să se lase prins într-una din capcanele limbajului. Dar tema „hoțului prădat” nu este singura temă posibilă. Am trecut în revistă multe dintre speciile comicalui; nu este printre ele una singură care să nu poată fi ascuțită până la a deveni un cuvânt de spirit. Orice vorbă de duh se va preta deci unei analize pentru care am putea să oferim acum, ca să spunem așa, formula farmaceutică. Iată această formulă. Luați cuvântul, îngroșați-l mai întâi până la dimensiunile unei scene jucate, căutați apoi categoria comică de care această scenă ar putea să aparțină: veți reduce astfel cuvântul de spirit la cele mai simple elemente ale sale și veți avea explicația completă.

Să aplicăm această metodă unui exemplu clasic. „Mă doare pieptul dumneavoastră”, scria doamna de Sevigne fiicei sale bolnave. Iată un cuvânt de spirit. Dacă teoria noastră este exactă, ne va fi de ajuns să ne bizuim pe puterea cuvântului, să-l mărim și să-l îngroșăm, pentru a-l vedea etalându-se drept scenă comică. Ori această scenă, gata făcută, o întâlnim în *Amorul medic* de Moliere. Falsul medic Clitandre, chemat pentru a o îngriji pe fiica lui Sganarelle, se mulțumește să-i ia pulsul lui Sganarelle însuși, după care concluzionează fără ezitare, întemeindu-se pe intima corespondență care trebuie să existe între tată și fiică. „Fiica dumneavoastră este grav bolnavă!”. Iată deci îndeplinită trecerea de la spiritual la comic. Nu ne mai rămâne, spre a ne completa analiza, decât să căutăm ce anume este comic în ideea de a pune copilului un diagnostic după ascultarea tatălui și iu a mâniei. Dar

știm că una dintre formele esențiale ale fanteziei comice constă în a ne reprezenta omul viu drept o specie de păpuși articulate și că deseori, pentru a ne determina să alcătuim această imagine, ne sunt arătate două sau mai multe persoane care vorbesc și acționează ca și cum ar fi legate unele de altele prin sfori invizibile. Nu este oare această idee cea care ne este sugerată aici, făcându-ne să materializăm, corespondența intimă pe care o stabilim între tată și fiică?

Înțelegem bine acum de ce autorii care au tratat despre spirit au fost nevoiți să se mărginească la a nota extraordinară complexitate a lucrurilor pe care acest termen o desemnează, fără a reuși vreodată să o definească. Sunt multe feluri de a fi spiritual, aproape la fel de multe ca și cele de a nu fi spiritual. Cum să ne dăm seama ce au în comun unele cu celelalte, dacă nu începem prin a determina relația generală de la spiritual la comic? Dar odată această relație scoasă în relief, totul se luminează, între comic și spiritual descoperim atunci același raport ca între o scenă jucată și fugitiva indicație a unei scene ce urmează să fie jucată. Oricâte forme va putea lua comicul, spiritul va avea tot atâtea varietăți corespondente. Comicul este deci, sub toate formele sale, cel pe care trebuie să-l definim mai întâi, regăsind (ceea ce este deja îndeajuns de greu) firul care conduce de la o formă la alta. Și prin aceasta chiar vom fi analizat spiritul, care va apare atunci ca nefiind altceva decât comic volatilizat. Dar a urma metoda inversă, a căuta direct formula spiritului, înseamnă a ne îndrepta spre un eșec sigur. Ce-am putea spune despre chimistul care ar avea la discreție, în laboratorul său, o sumă de corpuri și care ar pretinde să nu le studieze decât în starea de simple urme, existente în atmosferă?

Dar această comparație a spiritualului și comicului ne indică în același timp calea de urmat pentru studiul comicului cuvintelor. Pe de o parte, într-adevăr, vedem că nu este o diferență esențială între un cuvânt comic și un

cuvânt de spirit, iar pe de altă parte cuvântul de spirit, deși legat de o anumită formă de limbaj, evocă întotdeauna imaginea confuză sau netă a unei scene comice. Asta înseamnă a spune despre comicul limbajului că el trebuie să corespundă, punct cu punct, comicului acțiunilor și situațiilor și că nu este decât, dacă ne putem exprima astfel, o proiecție asupra planului cuvintelor. Să ne întoarcem deci la comicul acțiunilor și situațiilor. Să considerăm principalele procedee prin care îl obținem. Să aplicăm aceste procedee alegerii cuvintelor și construcției frazelor. Vom avea astfel toate formele posibile de comic al cuvintelor și toate varietățile corespunzătoare ale spiritului.

I. A ne lăsa împinși, printr-un efect de rigiditate sau de viteză dobândită, la a spune ceea ce n-am fi vrut să spunem, sau la a face ceea ce n-am fi vrut să facem, iată, o știm deja, una dintre marile surse ale comicului. De aceea, distracția este în mod esențial rizibilă. De aceea, râdem de ce ar putea fi rigid, de orice lucru făcut anume, mecanic, în sfârșit, în gesturi, în atitudini și chiar în trăsăturile fizionomiei. Acest gen de rigiditate se observă oare de asemenea și în limbaj? Da, fără îndoială, deoarece există formule gata făcute și fraze stereotipe. Un personaj care s-ar exprima mereu în acest stil, ar fi în mod invariabil comic. Dar pentru ca o frază izolată să fie comică prin ea însăși, odată detașată de cel care o pronunță, nu este de ajuns ca ea să fie o frază prefabricată, trebuie să poarte în ea și un semn prin care să putem recunoaște, fără ezitare, că a fost pronunțată automat. Și acest lucru nu se poate întâmpla decât dacă fraza conține o absurditate manifestă, fie o eroare grosolană, fie, mai ales, o contradicție în termen. De aici, această regulă generală: *Vom obține întotdeauna o replică garantat comică, inserând o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat.*

„Această sabie este cea mai frumoasă zi din viața mea”, spune domnul Prudhomme. Dacă veți traduce propoziția

în engleză sau în germană, că va deveni pur și simplu din comică, absurdă, așa cum era în franceză. Și asta întrucât „cea mai frumoasă zi din viața mea” este un sfârșit de frază dintre cele cu care urechea noastră este obișnuită. Este de ajuns atunci, pentru a o face comică, să punem în plină lumină automatismul de care se face vinovat cel care o pronunță. La acest lucru ajungem prin inserarea unei absurdități. Absurditatea nu este deloc aici sursa comicului. Ea nu este decât un mijloc foarte simplu și foarte eficace de a ni-l revela.

N-am făcut decât să cităm o replică a domnului Prudhomme. Dar cea mai mare parte a replicilor ce i se atribuie sunt confecționate după același model. Domnul Prudhomme este omul frazelor prefabricate. Și cum în toate limbile există fraze prefabricate, domnul Prudhomme este mereu transpozabil, deși este foarte rar traductibil.

Câteodată fraza banală sub acoperirea căreia ni se servește absurditatea este mai greu de observat. „Nu-mi place să muncesc între mese”, spune un leneș. Replica nu ar fi amuzantă, dacă n-ar exista acest salutar precept de igienă: „Nu trebuie să mâncați între mese.”

Câteodată însă efectul se complică. În locul unui singur tipar de frază banală, există două sau trei care sunt introduse unul în celălalt. Iată, de exemplu, această replică a unui personaj din Labiche: „Numai Dumnezeu are dreptul să-l ucidă pe semenul Său.” Mi se pare că în acest loc se profită de două propoziții care ne sunt familiare: „Dumnezeu este Cel ce dispune de viața oamenilor.” și: „Este o crimă ca un om să ucidă pe semenul său.” Dar aceste două propoziții sunt în așa fel combinate, încât să ne înșele urechea și să ne lase impresia uneia dintre acele fraze pe care le repetăm și le acceptăm mașinal. De aici, o somnolență a atenției noastre, atenție care prin absurditate se trezește dintr-o dată.

Aceste exemple vor fi suficiente pentru a face să se

înțeleagă cum una dintre cele mai importante forme ale comicului se proiectează și se simplifică în planul limbajului. Să trecem la o formă mai puțin generală.

II. „Râdem ori de câte ori atenția noastră este deturnată asupra fizicului unei persoane, atunci când latura morală se află în cauză”: iată o lege pe care am stabilit-o în prima parte a lucrării noastre. Să o aplicăm de astă dată limbajului. Am putea spune despre cea mai mare parte a cuvintelor că prezintă un sens *fizic* și un sens *moral*, după cum le înțelegem la propriu sau la figurat. Orice cuvânt începe, într-adevăr, prin a desemna un obiect concret sau o acțiune materială; dar, puțin câte puțin, sensul cuvântului s-a putut spiritualiza, devenind o relație abstractă sau o idee pură. Deci, dacă legea noastră se conservă în acest punct, ar trebui să ia forma următoare *Obținem un efect comic ori de câte ori ne prefacem că înțelegem o expresie la propriu, atunci când ea este folosită în sens figurativ sau, într-o altă formulă. Ee îndată ce atenția noastră se concentrează asupra materialității unei metafore, ideea exprimată devine comică.*

„Toate artele sunt surori.”: în această frază cuvântul „soră” este luat în sens metaforic, în scopul de a desemna o asemănare mai mult sau mai puțin profundă. Și cuvântul este atât de des folosit încât nu ne mai gândim, auzindu-l, la relația concretă și materială pe care orice rudenie o implică. Ne-am gândi mai mult la acest lucru, dacă ni s-ar spune: „Toate artele sunt verișoare.”, deoarece cuvântul „verișoară” este mai rar folosit în sens figurat: de asemenea, în acest caz, el va fi dublat de o ușoară nuanță comică. Mergeți acum până la capăt, presupuneți că ni se atrage în chip violent atenția asupra materialității imaginii, alegându-se o relație de rudenie incompatibilă cu genul termenilor pe care această rudenie ar trebui să-i unească: veți obține un efect rizibil. Iste vorba despre replică binecunoscută, atribuită de asemenea, cred, domnului Prudhomme: „Toate artele sunt frați.”

„Aleargă după spirit”, am spune în fața lui Boufflers despre un foarte pretențios personaj. Dacă Boufflers ar fi răspuns: „Nu-l va prinde”, ar fi fost începutul unei vorbe de duh; dar n-ar fi fost decât începutul, deoarece termenul „a prinde” este luat în sens figurat aproape la fel de des ca și termenul „a alerga” și nu ne constrânge atât de violent să materializăm imaginea a doi alergători porniți în cursă unul în spatele celuilalt. Vreți ca replica să ne pară totodată și spirituală? Va trebui să împrumutați vocabularului sportiv un termen atât de concret, atât de viu, încât să nu mă pot împiedica să asist într-adevăr la o cursă. Este ceea ce face Boufflers: „Pariez pentru spirit.”

Am spune că spiritul constă deseori în a prelungi ideea unui interlocutor până în acel punct în care ar ajunge să exprime contrariul gândirii sale și în care s-ar face să cadă pe sine, ca să spunem așa, în capcana propriului său discurs. Să adăugăm acum că această capcană este aproape întotdeauna o metaforă sau o comparație a cărei materialitate o întoarcem împotriva spiritului însuși. Ne amintim acel dialog între o mamă și fiul ei în *Falșii bonomi*:

— Prietene, Bursa este un joc periculos, într-o zi câștigi, iar a doua zi pierzi.

— Prea bine, nu voi juca decât din două în două zile” și, în aceeași piesă, edificatoarea conversație dintre doi financiari: „Este oare un lucru loial, ceea ce facem noi acolo? Deoarece, în sfârșit, le luăm banii din buzunar acelor nefericiți acționari...”

— Și de unde anume din altă parte, ați vrea să li-i luăm?”

Vom obține de asemenea un efect amuzant ori de câte ori vom dezvolta un simbol sau o emblemă în sensul materialității lor și ne vom preface că păstrăm aceeași valoare simbolică pe care o acordăm emblemei. Într-un vodevil foarte vesel ne este prezentat un funcționar din Monaco a cărui uniformă este acoperită de medalii, deși nu-i fusese conferită decât o singură decorație: „Asta,

spune el, pentru că mi-am pus medalia pe un număr la ruletă și cum acest număr a ieșit, am avut dreptul la de treizeci și șase de ori miza mea.” Nu este oare de un raționament asemănător cu acela al lui Giboyer în *Nerușinații*? Este vorba despre o mireasă de patruzeci de ani care poartă flori de portocal pe toaletă sa de nuntă: „Ar avea dreptul la portocali întregi”, spune Giboyer.

Dar n-am termina niciodată, dacă ar trebui să luăm una câte una toate legile pe care le-am enunțat și să le căutăm verificarea asupra a ceea ce am numit planul limbajului. Vom face mai bine să rămânem la trei propoziții generale din ultimul nostru capitol. Am arătat că „serii de evenimente” ar putea să devină comice fie prin *repetiție*, fie prin *inversiune*, fie, în sfârșit, prin *interferență*. Vom vedea că se întâmplă la fel și cu seriile alcătuite din cuvinte.

A lua serii de evenimente și a le repeta într-un nou ton sau într-un nou mediu, sau intervertindu-le dar păstrându-le totuși un sens, sau amestecându-le astfel încât semnificațiile lor să interfereze între ele, acest lucru este întotdeauna comic, spunem, pentru că înseamnă a obține de la viață să se lase tratată în mod mecanic. Dar gândirea, la rândul ei, este un lucru care trăiește. Și limbajul care traduce gândirea ar trebui să fie la fel de viu ca și ea. Ghicim atunci că o frază va deveni comică dacă, întoarsă pe dos, va căpăta un nou sens, sau dacă exprimă identic două sisteme de idei cu totul independente sau, în sfârșit, dacă a fost obținută prin transpunerea unei idei într-un ton care nu este tonul ei firesc. Acestea sunt, într-adevăr, cele trei legi fundamentale pentru ceea ce am putea numi transformarea *comică a propozițiilor*, lucru pe care îl vom arăta prin câteva exemple.

Să spunem mai întâi că aceste trei legi sunt departe de a avea o importanță egală din punctul de vedere al teoriei comicului! *Inversiunea* este procedeul cel mai puțin interesant. Dar probabil că presupune o aplicare facilă, deoarece am remarcat că profesioniștii vorbelor de duh,

de îndată ce aud pronunțându-se o frază, caută să vadă dacă nu s-ar putea obține încă un sens prin răsturnarea ei, așezând, de exemplu, subiectul în locul predicatului și predicatul în locul subiectului. Nu arareori ne servim de acest mijloc pentru a refuta o idee în termeni mai mult sau mai puțin plăcuți. Într-o comedie de Labiche, un personaj îi strigă locatarului de deasupra, care îi murdărește balconul: „De ce vă deșertați pipele pe terasa mea?” La care vocea locatarului răspunde: „De ce vă așezați terasa sub pipele mele?” Dar nu insist asupra acestui gen de cuvinte de spirit. Am multiplica prea ușor exemplele.

Interferența a două sisteme de idei în aceeași frază este un izvor nesecat de efecte hazoase. Sunt nenumărate mijloace de-a obține aici interferența, adică de a da aceleași fraze două semnificații independente, care se suprapun. De cea mai mică valoare, între aceste mijloace, este calamburul”. În calambur este vorba despre aceeași frază care pare să prezinte două sensuri independente, dar nu este vorba decât de o aparență și în realitate avem două fraze diferite, compuse din cuvinte diferite, pe care se preface că le confundăm întreec ele profitând de faptul că au același sunet pentru ureche. De la calambur vom trece de altfel prin gradații insesizabile, la adevăratul joc de cuvinte. Aici cele două sisteme de idei glisează realmente unul în celălalt într-una și aceeași frază și avem de-a face cu aceleași cuvinte; profităm pur și simplu de diversitatea de sensuri pe care un cuvânt le poate lua, mai ales în trecerea sa de la propriu la figurat. De asemenea, adeseori nu vom găsi decât o nuanță ce deosebește jocul de cuvinte, pe de o parte și metafora poetică sau comparația instructivă, de cealaltă parte. În timp ce comparația care instruește și imaginea care frapează ne par întotdeauna să manifeste acordul intim dintre limbaj și natură, concepute ca două forme paralele ale vieții, jocul de cuvinte ne face să ne gândim mai curând la o rătăcire a limbajului în voia sorții, un limbaj care și-ar

uita pentru o clipă destinația veritabilă și ar pretinde acum să determine lucrurile să se rânduiască în funcție de el, în loc de a fi el cel care se reglează în funcție de ele. Jocul de cuvinte trădează deci întotdeauna o distracție momentană a limbajului și este de altfel amuzant prin chiar acest lucru.

Inversiune și interferență, într-un cuvânt, nu sunt decât jocuri spirituale ce conduc la jocuri de cuvinte. Mult mai profund este comicul *transpoziției*. Transpoziția este, într-adevăr, (pentru limbajul curent, ceea ce repetiția este pentru comedie.

Am spune că repetiția este procedeul favorit al comediei clasice. Ea constă în a dispune evenimentele în așa fel încât o scenă să se repete, fie între aceleași personaje în circumstanțe noi, fie între personaje noi în situații identice. În felul acesta, vom repeta cu ajutorul valeților, într-un limbaj mai puțin nobil, o scenă jucată deja de către stăpâni. Presupunem acum idei exprimate în stilul care li se potrivește și încadrate astfel în mediul lor natural. Dacă vă imaginați un dispozitiv care le permite să se transporte într-un mediu nou, conservând raporturile pe care le au între ele sau, dacă le faceți să se exprime într-un cu totul alt stil și să se transpună într-un cu totul alt ton, limbajul va fi cel ce vă va oferi de astă dată comedia, limbajul va fi comic. Nu va fi deloc nevoie, de altfel, să ni se prezinte în mod efectiv cele două exprimări ale aceleiași idei, expresia transpusă și expresia naturală. Cunoaștem expresia naturală, într-adevăr, pentru că ea este cea pe care o sesizăm din instinct. Prin urmare, asupra celeilalte și numai asupra ei, se va aplica efortul de invenție comică. De îndată ce ne este prezentată cea de a doua, prin noi înșine o suplinim pe cea dintâi. De unde rezultă această regulă generală: *Vom obține întotdeauna un efect comic transpunând exprimarea naturală a unei idei într-un alt ton.*

Mijloacele de transpoziție sunt atât de numeroase și atât de variate, limbajul prezintă o atât de bogată continuitate

de termeni, comicul poate trece aici printr-un atât de mare număr de gradații, de la cea mai banală bufonerie până la cele mai înalte forme de *umor* și de ironic, încât renunțăm să facem o enumerare completă. Ne va li suficient, după ce am fixat regulă, să-i verificăm în linii mari principalele aplicații.

Am putea, mai întâi, să distingem două tonuri extreme, solemnul și familiarul. Vom obține efectele cele mai îngroșate prin simpla transpoziție a unuia în celălalt. De aici, două direcții opuse ale fanteziei comice.

Ne încumetăm oare să transpunem solemnul în familiar? Vom obține astfel parodia. Și efectul de parodie, astfel definit, se va prelungi până la cazuri în care ideea exprimată în termeni familiari este dintre cele care ar trebui, fie și numai din obișnuință, să adopte un alt ton. De exemplu, această descriere a răsăritului și a aurorei, citată de Jean Paul Richter: „Cerul începea să treacă de la negru la roșu, asemeni unui homar fiert.” Vom remarca aici că exprimarea lucrurilor antice în termeni ce aparțin vieții moderne face să reiasă același efect, datorită aureolei de poezie ce înconjoară antichitatea clasică.

Fără îndoială, comicul parodiei este cel ce a sugerat câtorva filosofi, în mod deosebit lui Alexandre Bain, ideea de a defini comicul în general prin *degradare*. Rizibilul s-ar naște „când ni se prezintă un lucru, odinioară respectat, drept mediocru și josnic”. Dar dacă analiza noastră este exactă, degradarea nu este decât una dintre formele transpoziției și transpoziția însăși nu este decât unul dintre mijloacele de a obține râsul. Există însă o multitudine de alte mijloace și sursa râsului trebuie căutată la o înălțime mult mai mare. De altfel, fără a merge atât de departe, este ușor de observat că dacă transpunerea solemnului în trivial, a mai binelui în mai rău, este comică, transpunerea inversă poate să fie cu atât mai mult.

O întâlnim la fel de frecvent ca și pe cealaltă. Și am putea spune, că distingem două forme principale, după

cum ea se aplică asupra *măreției* obiectelor sau asupra *valorii* lor.

A vorbi despre lucrurile mărunte ca și cum ar fi mari, înseamnă, într-o manieră generală, *a exagera*. Exagerarea este întotdeauna comică atunci când este prelungită și mai ales atunci când este sistematică: atunci, într-adevăr, apare ca un procedeu de transpoziție. Ea produce în așa măsură râsul, încât câțiva autori au putut defini comicul prin exagerare, așa cum alții îl definiseră prin degradare. În realitate, exagerarea, la fel ca și degradarea, nu este decât o anumită formă a unei anumite specii de comic. Dar este o formă foarte frapantă. Ea a dat naștere poemului eroico-comic, gen puțin folosit, dar ale cărui urme le întâlnim la toți cei care sunt înclinați să exagereze cu metodă. Am putea spune despre lăudăroșenie deseori că ne face să râdem prin latura sa eroico-comică.

Mai artificială, dar mai rafinată, de asemenea, este transpunerea din jos în sus care se aplică valorii lucrurilor și nu măreției lor. A exprima cu onestitate o idee necinstită, a alege o situație scabroasă, o meserie josnică, sau o conduită murdară și a le descrie în termeni de strictă *respectability*, acest lucru este în general comic. Folosesc cu intenție un cuvânt englezesc, însuși lucrul pe care îl exprimă este cu adevărat englezesc. Vom găsi nenumărate exemple în Dickens și Thackeray, în literatura engleză în general. Să notăm în trecere că intensitatea efectului nu depinde aici de lungimea sa. Un cuvânt va fi de ajuns, câteodată, pentru a ne face să întrevădem un întreg sistem de transpoziție acceptat într-un anumit mediu și ca să ne reveleze, într-un fel, o organizare morală a imoralității. Nu voi cita decât observația unui înalt funcționar către unul dintre subordonații săi, într-un roman de Gogol: „Furi prea mult pentru un funcționar de rangul tău.”

Pentru a rezuma cele de mai sus vom spune că există mai întâi doi termeni de comparat ic extremi, mai marele

și mai micul, mai binele și mai răul, între care transpoziția se poate efectua într-un sens sau în celălalt. Acum, restrângând puțin câte puțin intervalul, vom obține termenii unui contrast din ce în ce mai puțin brutal și efecte ale transpoziției comice din ce în ce mai subtile.

Cea mai cuprinzătoare dintre aceste grupe de contrarii este poate aceea alcătuită de real și ideal, de ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie. Și aici, de asemenea, transpoziția se va putea face în ambele direcții. Uneori vom enunța ceea ce ar trebui să fie, prefăcându-ne a crede că este vorba tocmai despre ceea ce este în realitate: în aceasta constă ironia. Alteori, dimpotrivă, vom descrie cu minuțiozitate și meticulozitate ceea ce este, ca și cum lucrurile ar trebui să fie tocmai astfel. Așa procedează deseori *umorul*. Umorel, astfel definit, este inversul ironiei. Ele sunt, și una și cealaltă, forme ale satirei, dar ironia este de natură oratorică, în timp ce umorul are un aer științific.

Micșorând din nou intervalul termenilor pe care îi transpunem unul în celălalt, vom obține sisteme de transpoziție comică din ce în ce mai speciale. Astfel, anumite profesii au un vocabular tehnic: câte efecte rizibile nu s-au obținut transpunând în acest limbaj profesional idei ale vieții comune! De asemenea comică este extinderea limbajului de afaceri la relațiile mondene: ca exemplu iată fraza unui personaj din Labiche, ce face aluzie la o invitație scrisă pe care a primit-o: „Amicala voastră epistolă din a treia zi a scurgerii.”, care transpune astfel formula comercială: „Plata voastră, onorată în a treia zi a lunii în curs.” Acest gen de comic poate de altfel să atingă o profunzime deosebită, atunci când scoate în evidență nu numai o obișnuință profesională, ci și un viciu de caracter. Ne reamintim scenele din *Falșii bonomi* sau din *Familia Benoiton*, în care căsătoria este tratată ca o afacere, iar chestiunile sentimentale se pun în termeni strict comerciali.

Dar atingem aici punctul în care particularitățile de

limbaj nu fac decât să traducă particularități ale caracterului și va trebui să rezervăm pentru următorul nostru capitol studierea mai aprofundată a acestui fapt. Așa după cum ar fi trebuit să ne așteptăm și după cum am putut vedea în cele tratate până acum, comicul cuvintelor urmărește îndeaproape comicul situațiilor și se pierde, împreună cu acest ultim gen, în comicul caracterelor. Limbajul nu ajunge la efecte rizibile decât pentru că este o operă omenească, modelată pe atât de exact pe cât este cu putință spiritului omenesc. Simțim în el ceva ce trăiește cu propria noastră viață; și dacă această viață a limbajului ar fi fost perfectă și completă, dacă în ea n-ar fi existat nimic înțepenit, dacă limbajul, în sfârșit, ar fi fost un organism cu desăvârșire unitar, incapabil de a se scinda în organisme independente, el ar fi scăpat comicului, după cum ar fi scăpat de altfel și un suflet a cărui viață este armonios întemeiată, un suflet unit în sine, asemeni unei întinderi liniștite de apă. Dar nu există heleşteu la suprafața căruia să nu plutească frunze moarte, nici inimă omenească deasupra căreia să nu se suprapună obișnuințe care o rigidizează împotriva ei înseși, dar și împotriva celorlalți, nici limbă destul de mlădioasă, destul de vie în profunzime, destul de prezentă în întregime în fiecare din părțile ei, pentru a elimina lucrul *gata făcut* și pentru a rezista astfel operațiilor mecanice ale inversiunii, ale transpoziției, pe care am vrea să le executăm asupra sa la fel ca asupra unui lucru oarecare. Rigidul, lucrul *gata făcut*, mecanicul, prin opoziție față de ceea ce este suplu, în continuă schimbare, viu, distracția în opoziție cu atenția, în sfârșit, automatismul în opoziție cu activitatea liberă, iată, într-un cuvânt, ceea ce râsul subliniază și ar vrea să corijeze. I-am cerut acestei idei să ne lumineze la începutul drumului nostru, în momentul în care ne angajăm în analiza comicului. Am văzut-o strălucind la toate turnantele decisive ale drumului nostru. Cu ajutorul ei vom aborda acum o cercetare cu mult mai importantă și, sperăm, cu mult mai instructivă. Ne propunem, într-

adevăr, să studiem caracterele comice, sau mai curând să determinăm condițiile esențiale ale comediei de caractere; am vrea totodată ca acest studiu să contribuie la înțelegerea adevăratei naturi a artei și a raportului general dintre artă și viață.

Capitolul III

COMICUL DE CARACTER

I

Am urmărit comicul de-a lungul întortocheatului său drum, pentru a vedea felul în care se infiltrează într-o formă, o atitudine, un gest, o situație, o acțiune, un cuvânt. Cu analiza *caracterelor* comice ajungem acum la cea mai importantă parte a sarcinii noastre. Ea ar fi fost, de altfel, și cea mai dificilă, dacă am fi cedat tentației de a defini rizibilul prin câteva exemple frapante și, în consecință, grosolane. Atunci, pe măsură ce ne-am fi înălțat spre cele mai de sus manifestări ale comicului, am fi văzut faptele alunecând prin ochiurile prea largi ale definiției ce ar fi vrut să le rețină. Dar, în realitate, am urmat metoda inversă; ne-am îndreptat lumina de sus în jos. Convinși că râsul are o semnificație și o miză de natură socială, că în același timp, comicul exprimă înainte de toate o anumită inadaptare particulară a persoanei în societate, că în cele din urmă, comic nu este decât omul, tocmai omul, tocmai caracterul este lucrul pe care l-am vizat în primul rând. Dificultatea ar consta mai curând în a explica de ce ni se întâmplă să râdem de altceva decât de un caracter și prin ce fenomene subtile de impregnare, de combinare sau de amestec, comicul se poate insinua într-o simplă mișcare, într-o situație impersonală, într-o frază independentă. Aceasta este munca pe care am îndeplinit-o până acum. Ne ofeream metalul pur și toate eforturile noastre nu tindeau decât spre a reconstitui mineralul. Dar de aici înainte vom studia însuși metalul. Nimic nu va fi mai ușor, deoarece de astă dată avem de-a face cu un element simplu. Să-l privim îndeaproape și să vedem cum reacționează față de restul elementelor celorlalte.

Există stări sufletești, am spune, care ne mișcă deîndată ce le cunoaștem, bucurii și tristeți cu care simpatizăm, pasiuni și vicii care provoacă în cei ce le contemplează uimirea dureroasă, sau teroarea, sau mila, în sfârșit,

sentimente ce se prelungesc de la o inimă la alta prin rezonanțe sentimentale. Toate acestea privesc esențialul vieții. Toate acestea sunt serioase, uneori de-a dreptul tragice. Numai acolo unde persoana aproapei încetează să ne emoționeze, numai acolo poate să înceapă comedia. Și ea începe prin ceea ce am putea numi *rigidizarea împotriva vieții sociale*. Este comic orice personaj care își urmează drumul în mod automat, fără ca să-i pese dacă stabiLeste sau nu un contact cu ceilalți. Râsul este acolo, pentru a-i corija distracția și pentru a-l trezi din vis. Dacă este permis să comparăm lucrurile mărunte cu cele mari, vom reaminti în acest loc ce se întâmplă la examenul de admitere în școlile noastre. După ce candidatul a trecut de temutele probe ale examenului, îi rămâne să înfrunte altele, cele pe care camarazii săi mai vârstnici i le pregătesc, spre a-l forma pe măsura noii societăți în care a penetrat și, cum se exprimă ei, spre a-i înmlădia caracterul. Orice mică societate ce se formează în sânul societății mari este îndemnată astfel, printr-un instinct vag, să inventeze un mod de corecție și de înmlădiere pentru rigiditatea obișnuitelor contractate în altă parte și pe care este nevoită să le modifice. Societatea propriu-zisă nu procedează astfel. Trebuie ca fiecare dintre membrii săi să fie atent la ceea ce îl înconjoară, să se modeleze după măsura anturajului, să evite, în sfârșit, orice formă de rigidizare, să se închidă în propriul său caracter ca într-un turn de fildeș. Și de aceea ea face să planeze asupra fiecăruia, dacă nu amenințarea unei corecții, cel puțin perspectiva unei umilințe care, deși este foarte ușoară, nu este mai puțin de temut. Aceasta trebuie să fie funcția râsului. Întotdeauna puțin umilitor pentru cel ce se întâmplă să-i fie obiect, râsul este cu adevărat un fel de botez social.

De aici, caracterul echivoc al comicului. Nu aparține pe de-a-ntregul nici artei, nici vieții. Pe de o parte, personajele vieții reale nu ne-ar face niciodată să râdem dacă n-am fi capabili să asistăm la demersurile lor ca la

un spectacol pe care îl privim din înaltul lojei; ele nu sunt comice în ochii noștri decât pentru că ne fac accesibilă comedia. Dar pe de altă parte, chiar la teatru, plăcerea râsului nu este o plăcere pură, vreau să spun o plăcere exclusiv estetică, absolut dezinteresată. Se amestecă întotdeauna un gând secund pe care societatea îl are în privința noastră, atunci când nici noi înșine nu îl avem. Se strecoară întotdeauna intenția nemărturisită de a umili și de aici, de a corija, cel puțin în exterior. De aceea, comedia este cu mult mai apropiată de viața reală decât drama. Cu cât o dramă are măreție, cu atât mai profundă trebuie să fie elaborarea la care poetul a fost nevoit să supună realitatea, pentru a obține tragicul în stare pură. Dimpotrivă, numai în formele sale inferioare, în vodevil și în farsă, comedia întretaie realul: cu cât se înalță mai mult, cu atât tinde să se confunde cu viața și există scene ale vieții reale care se învecinează atât de mult cu comedia de rang înalt, încât teatrul și le-ar putea apropia fără a schimba un singur cuvânt.

Rezultă de aici că elementele caracterului comic vor fi aceleași în teatru ca și în viață. Care sunt acestea? Nu ne va fi greu să le deducem.

Am spus deseori că ușoarele defecte ale semenilor noștri sunt cele care ne fac să râdem. Recunosc că există o mare doză de adevăr în această opinie și cu toate astea nu-i pot da crezare în întregime. Mai întâi, în materie de defecte, este destul de greu de trasat limita între frivol și grav: poate că un defect ne face să râdem nu pentru că este frivol, ci îl considerăm frivol pentru că ne face să râdem; nimic nu dezarmează în mai mare măsură ca râsul. Dar putem merge mai departe și să susținem că există defecte de care râdem, deși știm că sunt grave: de exemplu, avariția lui Harpagon. Și de asemenea, trebuie să ne mărturisim nouă înșine – deși ne costă întrucâtva să o spunem – că nu râdem numai de defectele semenilor noștri, ci de asemenea, uneori, de calitățile lor. Râdem de Alceste. Vom spune că nu onestitatea lui Alceste este

comică, ci formă particulară pe care onestitatea o îmbracă în cazul lui într-un cuvânt, o anumită opreliște care o strică în ochii noștri. Sunt de acord, dar nu este mai puțin adevărat că această opreliște a lui Alceste, de care râdem, face ca onestitatea sa să fie rizibilă și acest lucru este important. Să concluzionăm deci, în sfârșit, că nu întotdeauna comicul este indicele unui defect, în sensul moral al cuvântului și că, dacă ținem să vedem în el un defect și încă un defect frivol, va trebui să indicăm prin ce semn precis se deosebește frivolul de grav.

Adevărul este că personajul comic poate, la rigoare, să fie în regulă cu morala strictă. Nu-i rămâne decât să se pună în regulă și cu societatea. Caracterul lui Alceste este cel al unui perfect om onest. Dar el este nesociabil și prin aceasta, comic. Un viciu suplu ar fi mai puțin ușor de ridiculizat decât o virtute inflexibilă. Rigiditatea este suspectă pentru societate. Rigiditatea lui Alceste este deci ceea ce ne face să râdem, cu toate că de astă dată rigiditatea înseamnă onestitate. Cine se izolează, se expune la ridicol, deoarece comicul este alcătuit, în mare parte, din această izolare însăși. Așa se explică de ce comicul este atât de des relativ în raport cu moravurile, cu ideile – să spunem lucrurilor pe nume –, cu prejudecățile unei societăți.

Cu toate acestea trebuie li recunoaștem, în onoarea umanității, că idealul social și idealul moral nu diferă în mod esențial. Putem deci să admitem că, la nivel de regulă generală, defectele altuia sunt cele ce ne fac să râdem, mai curând datorită *nesociabilității* decât *imoralității* lor. Ar rămâne atunci de aflat care sunt defectele ce pot să devină comice și în care cazuri se consideră prea serioase pentru a râde de ele.

Dar la această întrebare am răspuns deja, în mod implicit. Comicul, am spune, se adresează inteligenței pure; râsul este incompatibil cu emoția. Înfățișați-mi un efect oricât de ușor veți vrea: dacă mi-l veți prezenta în așa manieră încât să-mi declanșeze simpatia, sau teamă,

sau mila, s-a sfârșit, nu mai pot să râd. Alegeți, dimpotrivă, un viciu profund și chiar, în general, odios: veți putea să-l faceți să pară comic, dacă veți reuși mai întâi, prin artificii adecvate, să procedați astfel încât să mă lase insensibil. Nu spun că atunci viciul va fi comic; spun că din acel moment ar putea să devină. *Nu trebuie să mă emoționeze*, iată singura condiție cu adevărat necesară, deși ea nu este desigur și suficientă.

Dar ce va face poetul comic pentru a mă împiedica să mă emoționez? Întrebarea este dificilă. Pentru a clarifica această chestiune, ar trebui să ne angajăm într-un câmp de cercetare nou, să analizăm simpatia artificială pe care o investim în teatru, să determinăm în ce cazuri acceptăm și în ce cazuri refuzăm să împărtășim bucurii și suferințe imaginare. Există o artă de a ne legăna propria sensibilitate și de a-i pregăti visele, asemeni unui pacient hipnotizat. Și există o alta, de a ne descuraja simpatia, chiar în momentul în care ea ar putea să se ofere în așa fel încât situația, deși serioasă, să nu fie luată în serios. Două procedee îmi par să domine această din urmă artă, pe care poetul comic o aplică mai mult sau mai puțin inconștient. Cel dintâi constă în a izola, în mijlocul sufletului personajului, sentimentul pe care i-l împrumutăm și în a crea, ca să spunem așa, o stare parazită înzestrată cu o existență independentă. În general, un sentiment intens câștigă din aproape în aproape toate celelalte stări sufletești și le colorează în nuanța care îi este proprie: dacă suntem puși să asistăm atunci la această impregnare graduală, sfârșim, puțin câte puțin, prin a ne impregna noi înșine cu o emoție corespondentă. Am putea spune – pentru a recurge la o altă imagine – că o emoție este dramatică, este comunicativă, atunci când toate armonicile sunt date odată cu nota fundamentală. Pentru că actorul vibrează astfel în întregime, publicul va putea să vibreze la rândul său. Dimpotrivă, în emoția care ne lasă indiferenți și care va deveni comică, există întotdeauna o rigiditate ce o împiedică să intre în relație

cu restul inimii în care locuiește. Această rigiditate va putea să se acuze pe sine, la un moment dat, prin mișcări de marionetă și să provoace atunci râsul, dar deja mai dinainte ea ne va fi contrariat simpatia: cum să te pui la unison cu o inimă care nu este la unison cu ea însăși? Există în *Avarul* o scenă care frizează drama. Este cea în care împrumutătorul și cămătarul, care nu se văzuseră încă, se întâlnesc față în față și descoperă că sunt tată și fiu. Am fi aici cu adevărat în plină dramă, dacă avariția și sentimentul patern, ciocnindu-se în inima lui Harpagon, ar fi făcut să reiasă o combinație mai mult sau mai puțin originală. Dar deloc. Întrevederea n-a apucat să ia sfârșit, că tatăl a și uitat totul. Întâlnindu-se din nou cu fiul său, abia de face aluzie la acea scenă atât de gravă: „Și tu, fiul meu, căruia am bunătatea de a-i ierta înșiruirea atâtor etc.” Avariția a trecut deci de partea restului sentimentelor, fără a atinge ceva, fără a fi atinsă de ceva, prin mijlocirea distragerii. Ea a putut foarte bine să se instaleze în suflet, a putut foarte bine să devină stăpâna casei; nu rămâne însă mai puțin o străină. Orice altă avariție, ar fi o avariție de natură tragică. Am vedea-o cum atrage la ea, cum absoarbe, cum asimilează, și transformă, diversele puteri ale ființei: sentimente și afecțiuni, dorințe și aversiuni, vicii și virtuți, toate ar deveni o materie căreia avariția i-ar comunica un nou gen de viață. Aceasta este, după părerea mea, prima diferență esențială între formă superioară de comedie și dramă.

Există și o a doua, mult mai ușor de observat și care derivă de altfel din prima. Când ni se descrie o stare sufletească în legătură cu care există intenția de a o face dramatică sau doar de a ne face să o luăm în serios, o îndreptăm puțin câte puțin spre acțiuni care descoperă natura exactă. În acest fel, avarul va combina totul în vederea câștigului, iar falsul credincios, prefăcându-se că nu privește decât spre cer, va uneli pe pământ în modul cel mai abil cu putință. Comedia nu exclude, desigur, combinațiile de acest fel; nu voi alege drept dovadă decât

mașinațiile lui Tartuffe. Dar acesta este lucrul pe care comedia îl are în comun cu drama și pentru a se distinge, pentru a ne împiedica să luăm în serios acțiunea serioasă, pentru a ne pregăti, în sfârșit, să râdem, se folosește de un mijloc a cărui formulă o voi enunța astfel: *în loc de a ne concentra atenția asupra actelor, ea o dirijează mai curând asupra gesturilor*. Înțeleg aci prin gesturi, atitudinile, mișcările și chiar discursurile prin care o stare sufletească se manifestă fără scop, fără profit, doar prin efectul unei mâncărimi interioare. Gestul astfel definit se deosebește profund de acțiune. În acțiune, persoana în întregime este cea care se dezvăluie; în gest, se exprimă o parte izolată a ființei, fără știrea sau, cel puțin, în absența întregii personalități. În sfârșit (și aici este punctul esențial) acțiunea este direct proporțională cu sentimentul pe care îl inspiră; există o trecere graduală de la una la cealaltă, în așa fel încât simpatia sau aversiunea noastră să se poată lăsa să alunece în voie de-a lungul firului care duce de la sentiment la act și să-și sporească interesul în mod progresiv. Dar gestul are ceva exploziv, care ne trezește sensibilitatea gata de a se lăsa antrenată și care, readucându-ne astfel la noi înșine, ne împiedică să luăm lucrurile în serios. Deci, de îndată ce atenția noastră se aplică asupra gestului și nu asupra actului, ne vom afla pe teritoriul comediei. Personajul Tartuffe ar aparține dramei, prin acțiunile sale: găsim că el este comic numai atunci când ținem seama de gesturile sale. Să ne reamintim intrarea sa în scenă: „Laurent, strânge-mi tunică din păr de capră, după normele disciplinei pe care eu însumi am impus-o.” El știe că Dorine îl ascultă, dar sunt convins că ar vorbi la fel și dacă ea nu ar fi de față. A intrat atât de bine în rolul său de ipocrit, încât îl joacă, ca să spunem așa, cu sinceritate. Acesta și numai acesta este felul în care va putea să devină comic. Fără această sinceritate materială, fără atitudinile și limbajul pe care o lungă practică a ipocriziei le-au convertit la el în gesturi naturale, Tartuffe ar fi pur și simplu odios, pentru că nu

ne-am mai gândi decât la ceea ce este premeditat în conduita sa. În comedie, simțim că am fi putut la fel de bine să alegem orice altă situație, pentru a ne prezenta personajul: ar fi fost același om, într-o situație diferită. Nu avem aceeași impresie la o dramă. Aici personaje și situații sunt sudate împreună sau, pentru a ne exprima mai bine, evenimentele fac parte integrantă din persoane, în așa fel încât dacă drama ne-ar povesti o altă înșiruire de fapte, chiar dacă am păstra pentru actori aceleași nume, vom avea de-a face, în realitate, cu alte persoane.

În rezumat, am văzut că un caracter poate fi bun sau rău, puțin importă: dacă este nesociabil, va putea foarte bine să devină comic. Vedem acum că gravitatea cazului nu mai contează: grav sau ușor, va izbuti să ne facă mereu să râdem, dacă facem în așa fel încât să nu fim emoționați. *Nesociabilitatea* personajului, *insensibilitatea* spectatorului, iată, într-un cuvânt, cele două condiții esențiale. Există și o a treia, implicată de primele două și pe care toate analizele noastre de până acum tind să o pună în evidență.

Este vorba despre *automatism*. L-am indicat încă de la începutul acestei lucrări și n-am încetat să atragem atenția asupra sa ca punct important al raționamentului nostru: nu este în mod esențial rizibil decât ceea ce este îndeplinit în mod mecanic, într-un defect, chiar într-o calitate, comicul este lucrul prin care personajul se dezvăluie Iară știrea sa, prin gestul involuntar, prin cuvântul inconștient. Orice distragere este comică. Și cu cât distragerea este mai profundă, cu atât comedia este mai puternică. O distragere sistematică, așa cum este aceea a lui Don Quijote, este tot ce putem imagina mai comic pe lume: este comicul însuși, extras pe atât de aproape de sursă pe cât este cu putință. Luați orice alt personaj comic. Oricât de conștient ar fi de ceea ce spune și de ceea ce face, dacă este comic înseamnă că există un aspect al propriei persoane pe care îl ignoră, o latură prin care se ascunde față de sine însuși: fie și numai prin aceasta ne va face să

râdem. Cuvintele profund comice sunt cuvintele naive în care un viciu se arată gol-goluț: cum s-ar dezvălui el oare în acest fel, dacă ar fi capabil să se vadă și să se judece pe sine? Nu arareori un personaj comic blamează o anumită conduită în termeni generali și oferă totodată un exemplu de transgresare a normelor pe care le înfierează: drept dovadă, maestrul de filosofie al domnului Jourdain, ieșindu-și din fire după ce a predicat împotriva mâniei; Vadius, scoțând versuri din buzunar, după ce a ironizat pe autorii de versuri etc. Spre ce pot să tindă aceste contradicții, dacă nu spre a ne face să atingem cu degetul inconștienta personajelor? Neatenție față de sine și în consecință, față de altul, iată ceea ce regăsim mereu în comedie. Și dacă examinăm lucrurile mai de aproape, vom vedea că neatenția se confundă aici tocmai cu ceea ce am numit ne sociabilitate. Cauza rigidității este proastă obișnuință de a neglija să privim în jurul nostru și mai ales în noi: cum să ne modelăm persoana în funcție de celălalt, dacă nu începem prin a face cunoștință cu alții și mai ales cu noi înșine? Rigiditate, automatism, distragere, nesociabilitate, toate acestea se întrepătrund și din toate se alcătuiește comicul de caracter.

În rezumat, dacă lăsăm deoparte, în persoana omenească, ceea ce interesează sensibilitatea noastră și reușește să ne emoționeze, tot restul ar putea să devină comic și comicul va fi pe bună dreptate de partea rigidității, care s-ar manifesta în felul acesta. Am verificat-o în principalele sale consecințe. Tocmai am sfârșit să o aplicăm la definiția comediei. Trebuie acum să o analizăm mai îndeaproape și să arătăm felul în care ea ne permite să demarcăm locul exact al comediei în mijlocul tuturor celorlalte arte.

Într-un anumit sens, am putea spune că orice *caracter* este comic, cu condiția de a înțelege prin caracter ceea ce este *gata făcut* în persoana noastră, ceea ce se află în noi în stare de mecanism montat o dată pentru totdeauna, capabil să funcționeze în mod automat. Acesta ar fi, dacă

vreți, lucrul prin care ne repetăm pe noi înșine. Și ar fi, de asemenea, în consecință, lucrul prin care alții vor putea să ne repete. Orice personaj comic este un *tip*. Invers, orice asemănare cu un tip are ceva comic. Este cu puțință să fi frecventat îndelung o anumită persoană fără să descoperim la ea nimic rizibil: dacă profităm de o apropiere accidentală pentru a-i aplica un nume cunoscut de erou de dramă sau de roman, cel puțin pentru o clipă ea va friza în ochii noștri ridicolul. Cu toate acestea, se poate că acest personaj de roman să nu fie comic. Dar este comic faptul de a-i semăna. Este comic să te lași distras de la atenția pe care o datorezi propriei tale ființe. Este comic faptul de a veni să te inserezi, ca să spunem așa, într-un cadru pregătit. Și ceea ce este comic mai presus de toate este să treci tu însuși în stadiul de cadru în care alții se voi însera în mod curent, ceea ce înseamnă să te solidifici în caracter.

A înfățișa caractere, adică tipuri generale, iată deci obiectul comediei înalte. Am spus-o de multe ori. Dar ținem să o repetăm, deoarece suntem în măsură să estimăm că această formulă este suficientă pentru a defini comedia. Comedia nu numai că ne prezintă, într-adevăr, tipuri generale, dar este, după părerea noastră, singura dintre toate artele care vizează generalul, în așa fel încât odată ce i-am stabilit acest scop, am spus tot ceea ce este ea și tot ceea ce restul nu poate să fie. Pentru a dovedi că aceasta este cu adevărat esența comediei și că prin aceasta ea se opune tragediei, dramei, celorlalte forme de artă, ar trebui să începem prin a defini arta în ceea ce are ea mai înalt: atunci, coborând puțin câte puțin la poezia comică, am vedea că este așezată la marginile artei și ale vieții și că se impune, prin caracterul său de generalitate, asupra tuturor celorlalte arte. Nu ne putem desfășura aici într-un studiu atât de vast. Cu toate acestea, ne este de folos să-i schițăm planul, cu riscul de a neglija ceea ce este esențial, după noi, în teatrul comic.

Care este obiectul artei? Dacă realitatea ne-ar activa în

mod direct simțurile și conștiința, dacă am putea intra în comunicare imediată cu lucrurile și cu noi înșine, cred că arta ar fi inutilă cu adevărat, sau mai curând că am fi cu toții artiști, deoarece inima noastră ar vibra atunci continuu la unison cu natura. Ochii noștri, ajutați de memorie, ar decupa în spațiu și ar fixa în timp tablouri inimitabile. Privirea noastră ar sesiza în trecere, sculptate în marmura vie a corpului omenesc, fragmente de statui la fel de frumoase ca și cele ale statuiilor antice. Vom auzi cântând în inimile noastre, ca o muzică uneori veselă, deseori plângărească, întotdeauna originală, melodia neîntreruptă a vieții noastre interioare. Toate acestea sunt în jurul nostru, toate sunt în noi și totuși nu percepem nimic în mod distinct.

Între natură și noi, ce spun?, între noi și propria noastră conștiință, un vâl se interpune, vâl gros pentru cea mai mare parte a oamenilor, vâl ușor, aproape transparent, pentru artist și pentru poet. Oare ce zână a țesut acest vâl? A făcut-o din răutate sau din prietenie? Era nevoie să trăim și viața ne cere să ne însușim lucrurile în funcție de raportul în care se află cu nevoile noastre. A trăi înseamnă a acționa. A trăi înseamnă a nu accepta din partea obiectelor decât impresia utilă, pentru a-i răspunde cu reacții adecvate: și celelalte impresii trebuie să se întunece sau să nu ne parvină decât în mod confuz. Privesc și cred că vă ascult și cred că înțeleg, mă studiez și cred că pot citi străfundul inimii mele. Dar ceea ce văd și înțeleg din lumea exterioară este pur și simplu ceea ce simțurile mele extrag peni a-mi lumina conduită; ceea ce cunosc din mine însumi este ce ce apare la suprafață, ceea ce ia parte la acțiune. Simțurile conștiința mea nu-mi livrează din realitate decât o simplă practică. Din viziunea pe care mi-o oferă despre lucruri și despre mine însumi, diferențierile inutile pentru om sunt șterse, asemănările utile pentru om sunt accentuate, îmi sunt trasă dinainte căi pe care acțiunea mea se va angaja. Aceste căi sunt cele prin care întreaga omenire a trecut

înaintea mea. Lucrurile au fost clasificate în funcție de profitul pe care l-aș putea avea de pe urma lor. Și această clasificare este ceea ce întrevăd, mai mult chiar decât culoarea sau forma lucrurilor. Fără îndoia omul este deja mult superior animalului în acest punct. Ei puțin probabil ca ochiul lupului să facă vreo diferență între i și miel; ele sunt, pentru lup, două prăzi identice, fiind la fel ușor de capturat, la fel de bune spre a fi devorate. Noi în facem deosebire între capră și oaie; dar distingem noi oan capră de o altă capră, o oaie de o altă oaie? Individualitatea lucrurilor și a ființelor ne scapă ori de câte ori nu ne este util din punct de vedere material să ne dăm seama de ea. Și chiar acolo unde o remarcăm (ca și atunci când deosebim un om de altul) ochiul nostru nu sesizează individualitatea propriu-zisă, adică o anumită armonie eu totul și cu totul originală a formelor și a culorilor, ci doar una sau două trăsături care vor facilita cunoașterea practică.

În sfârșit, pentru a spune totul, noi nu vedem lucrurile în esența lor; ne mărginim, cel mai ades, să citim etichete lipite pe ele. Această tendință, rod al obișnuinței, s-a accentuat și mai mult sub influența limbajului. Deoarece cuvintele (cu excepția numelor proprii) desemnează toate genurile. Cuvântul, care nu exprimă dintr-un lucru decât funcția sa cea mai comună și aspectul său banal, se insinuează între lucru și noi și i-ar masca formă pentru ochii noștri, dacă această formă nu s-ar disimula deja în spatele nevoilor care au creat cuvântul însuși. Și nu sunt numai obiecte exterioare, ci și propriile noastre stări sufletești, cele care ni se ascund în ceea ce au mai intim, mai personal și în mod nemijlocit trăit. Când nutrim dragoste sau ură, când ne simțim bucuroși sau triști, este oare sentimentul nostru însuși care aduce în conștiință, împreună cu miile de nuanțe fugitive și miile de rezonanțe profunde care fac din el ceva ce este al nostru în mod absolut? Am fi atunci cu toții romancieri, poeți, muzicieni. Dar, cel mai adesea, din desfășurarea stării

noastre sufletești, nu ne dăm seamă decât de desfășurarea sa exterioară Din sentimentele noastre nu sesizăm decât aspectul lor impersonal, acela pe care limbajul l-a putut fixa odată pentru totdeauna, pentru că este aproape același, în aceleași condiții pentru toți oamenii. Astfel, până și în înțelegerea individului care suntem, individualitatea ne scapă. Ne mișcăm prin generalități și simboluri, ca într-un câmp închis în care forța noastră se măsoară util cu alte forțe; și fascinați de acțiune atrași de ea, spre binele nostru cel mai mare, pe terenul pe care ea și l-a ales, trăim într-o zonă de mijloc între lucruri și noi exteriori lucrurilor, exteriori de asemenea și nouă înșine. Dai la o depărtare din ce în ce mai mare, din distracție, natura suscit; sufletele din ce în ce mai detașate de viață. Nu vorbesc despre acea detașare voită, gândită, sistematică și care este opera reflecției și a filosofiei. Vorbesc despre o detașare naturală, înăscută structurii simțurilor sau conștiinței și care se manifestă de îndată într-o manieră virginală, într-un fel, de a vedea, de a înțelege sau de a gândi. Dacă această detașare ar fi completă, dacă sufletul n-ar mai adera la acțiune prin niciuna din percepțiile sale, ar fi atunci sufletul unui artist așa cum lumea nu a văzut încă. Ar excela în toate artele pe rând sau, mai curând, le-ar topi pe toate într-una singură. Ar înțelege toate lucrurile în puritatea lor originală, de asemenea formele, culorile și sunetele lumii materiale, precum și cele mai subtile mișcări ale vieții interioare. Dar asta înseamnă să cerem prea mult de la natură. Chiar și pentru aceia dintre noi pe care i-a hărăzit artelor, doar accidental și numai într-o parte s-a hotărât ea să-și ridice puțin voalul. Într-o singură direcție însă a uitat să atașeze percepția și nevoia. Și cum fiecare direcție corespunde la ceea ce numim un simț, prin unul dintre aceste simțuri și numai prin el artistul este de obicei devotat artei. De aici, la origini, diversitatea artelor. De aici, de asemenea, specializarea predispozițiilor. Un anume artist se va lega de culori și de forme ca și cum

iubește culoarea de dragul culorii, forma de dragul formei. Dar, cum le percepe pentru ele însele și nu pentru sine, viața interioară a lucrurilor este cea pe care o va vedea că transpare dincolo de formele și de culorile lor. O va face să intre puțin câte puțin în percepția noastră la început deconcertată. Pentru un moment, cel puțin, ne va separa de prejudecățile legate de forme și de culoare care s-ar fi interpus între ochiul nostru și realitate. Și va realiza astfel cea mai înaltă ambiție a artei, care constă aici în a ne revela natura.

— Alții se vor replea mai curând asupra lor înșiși. Sub miile de acțiuni născânde care descriu în afară un sentiment, în spatele cuvântului banal și social care exprimă și acoperă o stare sufletească individuală, sentimentul, starea sufletească, reprezintă ceea ce vor porni să caute în stare simplă și pură. Și pentru a ne ispiti să încercăm execuția aceluiași efort asupra noastră înșine, se vor strădui să ne facă să vedem ceva din ceea ce ei au văzut: prin aranjamente ritmate ale cuvintelor, care ajung astfel să se organizeze împreună și să se anime cu o viață originală, ne spun, sau mai curând ne sugerează, lucruri pe care limbajul nu este făcut să le exprime.

— Alții vor pătrunde încă și mai adânc. Sub aceste bucurii și tristeți care la rigoare se pot traduce în cuvinte, vor sesiza ceva ce nu are nimic în comun cu cuvântul, anumite ritmuri ale vieții și ale respirației care sunt mai interioare omului decât sentimentele sale cele mai interioare, fiind legea vie, variabilă cu fiecare persoană, a depresiei și exaltării sale, a regretelor și speranțelor sale. Scoțând în evidență, accentuând această muzică, o vor impune atenției noastre; vor face astfel încât ne vom insera noi înșine în mod involuntar, precum trecătorii care intră într-un dans. Și prin aceasta ne vor face să zguduim, de asemenea, în străfundul nostru, ceva ce nu aștepta decât momentul pentru ca să vibreze.

Astfel, fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt obiect decât acela de a îndepărta

simbolurile utile din punct de vedere practic, generalitățile convențional și social acceptate, în sfârșit, tot ceea ce maschează pentru noi realitatea, pentru a ne pune față în față cu realitatea însăși. Dintr-o neînțelegere asupra acestui punct s-a născut dezbateră între realism și idealism în artă. Asta nu este, cu siguranță, decât o viziune mai directă asupra realității. Dar această puritate a percepției implică o ruptură cu convenția utilă, un dezinteres înnăscut și în mod special localizat, al simțurilor sau al conștiinței, în sfârșit, o anumită imaterialitate a vieții, care este ceea ce am numit întotdeauna idealism. În așa fel încât am putea spune, fără ca să ne jucăm deloc cu sensul cuvintelor, că realismul este prezent în operă atunci când idealismul se află în suflet, și că numai prin forța idealismul restabilim contactul cu realitatea.

Artă dramatică nu face excepție de la această regulă. Ceea ce drama caută și aduce în plină lumină este o realitate profundă, învăluită uneori, în propriul nostru interes, de necesitățile vieții. Care este această realitate? Care sunt aceste necesități? Orice poezie exprimă stări sufletești. Dar dintre aceste stări sufletești sunt unele care se nasc mai ales din contactul omului cu semenii săi. Sunt sentimentele cele mai intense și, de asemenea, cele mai violente. După cum energiile electrice de semn opus se cheamă și se acumulează între cele două plăci ale condensatorului, de unde va țâșni scânteia, tot așa prin simpla punere a oamenilor în prezența altor oameni, se produc atracții și respingeri profunde, rupturi totale de echilibru, în sfârșit, acea electrizare a inimii care este pasiunea. Dacă omul s-ar abandona mișcării naturii sale sensibile, dacă nu ar avea nici lege socială, nici lege morală, aceste violente explozii de sentimente ar constitui elementul obișnuit al vieții sale. Dar este util ca să se instaureze o conjurație a acestor explozii. Este necesar ca omul să trăiască în societate și să se constrângă, în consecință, să suporte o regulă. Și ceea ce interesul

sfătuiește, rațiunea ordonă: există o datorie și destinația noastră este să ne supunem ei. Sub această dublă influență a trebuit să se formeze pentru specia omenească o pătură superficială de idei și sentimente care tind spre imutabilitate, care ar vrea cel puțin să fie comune pentru toți oamenii și care acoperă, când nu au destulă forță ca să-l sufoce, focul interior al pasiunilor individuale. Progresul lent al umanității spre o viață socială din ce în ce mai pacificată a consolidat această pătură puțin câte puțin, după cum însăși viața planetei noastre a fost un îndelung efort de a acoperi cu o peliculă solidă și rece masa incandescentă a metalelor în clocot. Dar există irupții vulcanice. Și dacă Pământul ar fi o ființă vie, așa cum ar vrea mitologia, cred că i-ar face plăcere, odihnindu-se, să viseze la aceste explozii bruște unde, dintr-o dată, se regăsește în ceea ce are mai profund. Drama ne procură o plăcere de acest gen. Sub viața liniștită, burgheză, pe care societatea și rațiunea ne-au alcătuit-o, ea vine să miște în noi ceva ce, din fericire, nu explodează, dar a cărui tensiune interioară ne face să o simțim. Ea îi oferă naturii revanșa asupra societății. Uneori va merge drept la țintă; va rechema, din străfunduri, la suprafață, pasiunile care aruncă totul în aer. Alteori va merge în sens oblic, așa cum face deseori drama contemporană; ne va revela, eu abilitate, contradicțiile societății cu sine însăși; va exagera ceea ce ar putea fi artificial în legea socială; și astfel, prind un mijloc deturnat, dizolvând de această dată învelitoarea, ne va face din nou să atingem străfundurile. Dar în ambele cazuri, fie că slăbește societatea, fie că întărește natura, urmărește același obiect, care constă în a ne dezvălui o parte foarte ascunsă din noi înșine, ceea ce am putea numi elementul tragic al personalității noastre. Avem această impresie la ieșirea de la o dramă ele bună calitate. Ceea ce ne-a interesat este mai puțin decât ceea ce ni s-a povestit despre un altul, decât ceea ce am fost făcuți să întrevădem despre noi înșine, o întreagă lume confuză

de lucruri vagi care ar fi vrut să existe și care, din fericire pentru noi, nu au existat. Se pare, de asemenea, că o chemare a fost adresată în noi unor amintiri atavice nespuse de vechi, atât de profunde, atât de străine de viața noastră actuală, încât această viață ne apare, preț de câteva clipe, drept ceva ireal sau convenit, față de care va trebui îndeplinită o nouă ucenicie. O realitate mai profundă este, deci, ceea ce dramă a pornit să caute dedesubtul achizițiilor mai utile și această artă are același obiect ca toate celelalte.

Reiese de aici că arta vizează întotdeauna *individualul*. Ceea ce pictorul fixează pe pânză este ceea ce a văzut într-un anumit loc, într-o anumită zi, la o anumită oră, în culori pierdute pentru totdeauna. Ceea ce cântă poetul este o stare sufletească altădată a sa și numai a sa și care nu se va mai repeta niciodată. Ceea ce dramaturgul ne înfățișează dinaintea ochilor este desfășurarea unui suflet, o tramă vie de evenimente și sentimente, un anumit lucru, în sfârșit, care a fost prezentat cândva, pentru a nu se mai reproduce niciodată. Vom putea foarte bine să dăm acestor sentimente nume generale; într-un alt suflet ele nu vor mai fi deloc același lucru. Ele sunt *individualizate*. Prin aceasta, mai ales, aparțin artei, deoarece generalitățile, simbolurile, tipurile chiar, dacă vreți, sunt moneda curentă a percepției noastre zilnice. De unde provine deci neînțelegerea asupra acestui punct?

Rățiunea constă în faptul de a fi confundat două lucruri foarte diferite, generalitatea obiectelor și cea a judecăților pe care le facem în legătură cu ele. Dacă un sentiment este recunoscut în general drept adevărat, asta nu înseamnă că el este un sentiment general. Nimic mai extraordinar decât personajul Hamlet. Dacă prin anumite laturi el se aseamănă celorlalți oameni, cu siguranță nu aceste laturi sunt cele care ne interesează cel mai mult. Dar el este în mod universal acceptat, în mod universal considerat ca fiind viu. În acest sens, numai adevărul său este universal. La fel pentru toate celelalte produse ale

artei. Fiecare dintre ele este extraordinar, dar va sfârși, dacă poartă marca geniului, prin a fi acceptat de toată lumea. De ce îl acceptăm oare? Și dacă este unic în felul său, prin ce semn recunoaștem că e adevărat? Îl recunoaștem, cred, prin chiar efortul prin care ne determină să-l facem asupra noastră pentru a vedea limpede, la rândul nostru. Sinceritatea este comunicativă. Ceea ce artistul a văzut, noi nu vom revedea, fără îndoială, niciodată, cel puțin nu în același fel; dar dacă el a văzut într-adevăr, suntem datori să-i imităm efortul prin care a ridicat vălul. Opera sa este un exemplu care ne servește drept lecție. Și prin eficacitatea lecției se măsoară cu exactitate adevărul operei. Adevărul poartă deci în sine o putere de convingere, de conversiune chiar, caic reprezintă marca prin care poate fi recunoscut. Cu cât opera este mai grandioasă, iar adevărul întrezărit mai profund, cu atât mai mult efectul se va putea face așteptat, dar cu atât mai mult, de asemenea, acest efect va tinde să devină universal. Universalitatea rezidă deci aici în efectul produs și nu în cauză.

Cu totul altul este obiectul comediei. Aici generalitatea constă în operă însăși. Comedia zugrăvește caractere pe care le-am întâlnit, pe care le vom mai întâlni încă pe dramul nostru. Ea notează asemănările. Ea urmărește să ne așeze sub ochi tipuri omenești. Ea va crea chiar, la nevoie, tipuri noi. Prin aceasta, ea își afirmă superioritatea față de celelalte arte.

Chiar titlul celor mai mari comedii este deja semnificativ. *Mizantropul*, *Avarul*, *Jucătorul*, *Distratul*, iată nume de genuri; și chiar acolo unde comedia are drept titlu un substantiv propriu, acesta este foarte repede antrenat, prin greutatea conținutului său, în curentul substantivelor comune. Spunem „un Tartuffe”, în timp ce n-am putea spune „o Fedră” sau „un Polyeuct”.

Unui poet tragic, mai ales, nu-i va veni niciodată ideea să grupeze în jurul personajului său principal, personaje secundare care sunt, ca să spunem așa, copii fidele ale

acestuia. Eroul de tragedie este o individualitate unică în felul său. Vom putea să-l imităm, dar vom trece atunci, conștient sau nu, de la tragic la comic. Nimeni nu-i seamănă, pentru că el nu seamănă cu nimeni. Din contră, un instinct remarcabil îl face pe poetul comic, de îndată ce și-a compus personajul central, să facă să graveze înjurai sau alte personaje care prezintă aceleași trăsături generale. Multe dintre comedii au drept titlu un substantiv la plural sau un termen colectiv. *Femeile savante. Prețioasele ridicole, Lumea în care ne plictisim* etc, tot atâtea întâlniri surprinse pe scenă între diverse persoane ce reproduc un același tip fundamental. Ar fi interesant de analizat această tendință a comediei. Vom găsi în ea, poate, mai întâi, presentimentul unui fapt semnalat de medici, și anume că dezechilibrării de același tip sunt mânați de o atracție secretă să se caute unii pe alții. Fără a fi tocmai o revelație din punct de vedere medical, personajul comic este întotdeauna, după cum am arătat-o, un distrat și de la această distracție la o completă ruptură de echilibru, trecerea se va face pe nesimțite. Dar mai există și o altă rațiune. Dacă scopul poetului comic este acela de a ne prezenta tipuri, cu alte cuvinte caractere capabile să se repete, cum s-ar achita cel mai bine de sarcina sa, dacă nu arătându-ne, dintr-un același tip, mai multe exemplare diferite? Naturalistul nu procedează altfel atunci când tratează despre o specie. El enumeră și descrie principalele varietăți.

Această diferență esențială între tragedie și comedie, prima referindu-se la indivizi, iar cealaltă la genuri, poate fi tradusă și într-o altă manieră. Ea apare în elaborarea primară a operei. Se manifestă, de la început, prin două metode de observație radical deosebite.

Oricât de paradoxală ar putea să pară această aserțiune, nu cred că observarea altor oameni îi poate fi necesară poetului tragic. Mai întâi, într-adevăr, descoperim că marii poeți au dus o viață foarte retrasă, foarte burgheză, fără ca să li se ofere ocazia de a vedea dezlănțuindu-se în

jurul lor pasiunile a căror descriere fidelă ne-au oferit-o. Dar presupunând că vor fi asistat la acest spectacol, nu știu dacă el le-a fost de vreun folos. Ceea ce ne interesează, într-adevăr, în operă poetului, este viziunea anumitor stări sufletești foarte profunde, sau a anumitor conflicte cu totul și cu totul interioare. Or, această viziune nu se poate constitui din afară. Inimile nu sunt penetrabile unele pentru celelalte. Nu întrezărim niciodată în exterior altceva decât anumite semne ale pasiunii. Nu le interpretăm – de altfel o facem întotdeauna în mod defectuos – decât prin analogie cu ceea ce am trăit noi înșine. Ceea ce noi trăim este deci esențial și nu putem cunoaște în străfunduri decât propria noastră inimă – atunci când ajungem să o cunoaștem. Înseamnă oare asta a spune că poetul a trăit ceea ce descrie, că a trecut prin aceleași situații ca și personajele sale și că le-a trăit întreaga viață interioară? Aici, biografia poetilor ne va da din nou o dezmințire. Cum să presupunem, de altfel, că același om a fost Macbeth, Othello, Hamlet, regele Lear și atâția alții? Dar poate că ar trebui să distingem între personalitatea pe care *o avem* și toate cele pe care *le-am fi putut avea*. Caracterul nostru este rodul unei alegeri care se reînnoiește fără încetare. Există puncte de bifurcație (cel puțin aparentă) pe întreaga lungime a drumului și întrezărim o mulțime de direcții posibile, cu toate că nu putem urma decât una singură. A te întoarce pe urmele propriilor pași, a urma până la capăt direcțiile înregistrate printr-o aruncătură de ochi, tocmai în aceasta cred că rezidă imaginația poetică. Sunt de acord că Shakespeare nu a fost nici Macbeth, nici Hamlet, nici Othello; dar el *ar fi fost* aceste personaje diverse, dacă pe de o parte circumstanțele, pe de altă parte consimțământul și voința sa, ar fi adus în stadiul de erupție violentă ceea ce pentru el nu a fost decât un imbold interior. Ar însemna să ne înșelăm în chip ciudat asupra rolului imaginației poetice, dacă am crede că ea își compune eroii cu fragmente împrumutate din stânga și

din dreapta, în jurul său, ca și cum ar coase un veșmânt de Arlechin. Nimic viu nu ar reieși de aci. Viața nu se recompune pe sine. Ea se lasă pur și simplu privită. Imaginația poetică nu poate să fie decât o viziune mai completă a realității. Dacă personajele pe care le creează poetul ne lasă impresia de viață nemijlocită, acest lucru se întâmplă pentru că ele sunt poetul însuși, poetul multiplicat, poetul aprofundându-se pe sine într-un efort de observație interioară atât de puternic, încât sesizează virtualul din real și reia, pentru a face o operă completă, ceea ce natura a lăsat în el în stare de eboșă, sau de simplu proiect.

Cu totul altul este genul de observație din care se naște comedia. Este o observație exterioară. Oricât de interesat ar puica să fie poetul de indivizii ridicoli ai speciei omenești, nu va merge, cred, până la a căuta ridicolul în propriul său sine. De altfel, nici nu-l va găsi: nu suntem niciodată rizibili decât prin acea latură a persoanei noastre care se escamotează în fața conștiinței. Prin urmare, această observație se va exercita asupra altor oameni. Dar, prin chiar acest fapt, observația va avea un caracter de generalitate pe care nu l-ar fi putut avea dacă ar fi fost îndreptată asupra persoanei poetului. Deoarece, instalându-se la suprafață, nu va atinge decât învelișul persoanelor, acela prin care cele mai multe dintre ele se ating și devin capabile să se adune laolaltă. Ea nu va merge însă mai departe. Și chiar atunci când ar putea, nu va vrea să o facă, pentru că nu are nimic de câștigat. A penetra mai adânc în personalitate, a lega efectul exterior de cauze prea intime, ar însemna a compromite și, în cele din urmă, a sacrifica tot ceea ce efectul ar avea rizibil. Este nevoie, pentru ca să fim ispitiți să râdem, să localizăm cauza într-o regiune mijlocie a inimii. Trebuie, în consecință, că efectul să ne apară drept mijlociu, ca exprimând o medie a umanității. Și asemeni oricărei medii, cea de față se va obține prin reunirea unor date împrăștiate, prin compararea unor cazuri analoage a căror

chintesență o exprimăm, în sfârșit, printr-o muncă de abstractizare și de generalizare asemănătoare celei prin care fizicianul operează asupra faptelor, pentru a putea să deducă legile. Pe scurt, metoda și obiectul asupra căruia se aplică au aici aceeași natură ca și în științele inductive, în sensul că observația este întotdeauna exterioară, iar rezultatul întotdeauna generalizabil.

Ne întoarcem astfel, printr-un lung ocol, la dubla concluzie care s-a degajat de-a lungul studiului nostru. Pe de o parte, o persoană nu este niciodată ridicolă decât printr-o dispoziție care se aseamănă cu o distracție, prin ceva ce trăiește pe seama ei fără a se organiza împreună cu ea, în maniera unui parazit: iată de ce această dispoziție se poate observa din exterior și poate fi astfel corijată. Dar, pe de altă parte, obiect al râsului fiind această corecție însăși, este util ca ea să atingă un număr cât mai mare de persoane, lată de ce observația comică merge de la instinctual la general. Ea alege, printre singularități, pe cele care sunt susceptibile să se reproducă și care, în consecință, nu sunt în mod indisolubil legate de individualitatea persoanei, singularități comune, am putea spune. Transportându-le pe scenă, ea creează opere care vor aparține fără îndoială artei, prin aceea că nu vor viza în mod conștient decât faptul de a plăcea, dar care se vor impune asupra tuturor celorlalte opere de artă prin caracterul lor de generalitate, ca și prin gândul secund inconștient de a corija și instrui. Avem deci, într-adevăr dreptul să spunem despre comedie că este termen mijlociu între viață și artă. Ea nu este dezinteresată, precum arta pură. Organizând râsul, ea acceptă viața socială ca pe un mediu natural; ea urmărește chiar unul dintre impulsurile vieții sociale. Și în acest punct ea întoarce spatele artei, care este o ruptură cu societatea și o revenire la simplitatea naturii.

II

Să vedem acum, după tot ceea ce am spus în ce fel va trebui să ne străduim pentru a crea o dispoziție de

caracter în mod ideal comică, comică în sine însăși și în originile sale, comică în toate manifestările ei. Ea va trebui să fie profundă, pentru a furniza comediei un aliment durabil, superficială cu toate acestea, pentru a rămâne în tonul comediei, invizibilă pentru cel care o posedă, deoarece comicul aparține întotdeauna inconștientului, vizibilă pentru tot restul lumii, spre a provoca un răs universal, plină de indulgență față de ea însăși, spre a se etala fără scrupule, stânjenitoare pentru ceilalți, pentru ca ei să o reprime fără milă, corigibilă de îndată, pentru ca râsul să nu fi fost inutil, sigură că va renaște sub aspecte noi, pentru ca râsul să aibă pururi de lucru, inseparabilă de viața socială, deși insuportabilă pentru societate, capabilă, în sfârșit, să ia cea mai mare varietate imaginabilă de forme, să se adăuneze tuturor viciilor și chiar câtorva virtuți. Iată câte elemente trebuie contopite! Acel chimist al sufletului căruia îi vom fi încredințat această preparare delicată, va fi puțin dezamăgit, e adevărat, când va veni momentul să-și golească retorta. Va considera că s-a chinuit mult pentru a recompune un amestec pe care ni-l putem procura gata făcut și pe gratis, la fel de răspândit în lume, precum aerul în natură.

Acest amestec este vanitatea. Nu cred să existe defect mai superficial și mai profund în același timp. Rănile pe care le facem vanității nu sunt niciodată prea grave și cu toate acestea nu se vindecă deloc. Serviciile pe care i le aducem sunt cele mai fictive dintre servicii; și totuși, ele sunt cele ce lasă în urma lor o recunoștință durabilă. Ea însăși abia dacă este un viciu dar toate viciile gravitează în jurul ei și tind, rafinându-se, să nu mai fie decât mijloace de a o satisface. Ieșită din viața socială, pentru că este o admirația de sine întemeiată pe admirația pe care o inspirăm celorlalți, ea este încă și mai naturală, mai universal înăscută decât egoismul, deoarece asupra egoismului natura triumfă adeseori, în timp ce vanitatea nu o putem înfrânge decât prin reflecție. Nu cred, într-

adevăr, că ne naștem vreodată modești, cel puțin dacă nu vrem să numim modestie o anumită timiditate cu totul și cu totul fizică și care este mai aproape de orgoliu decât am putea-o crede. Adevărata modestie nu poate fi decât o meditație asupra vanității. Ea se naște din spectacolul iluziilor apropielui și din teamă de a se pierde pe sine. Ea este precum o circumspecție științifică în privința a ceea ce vom spune și a ceea ce vom gândi despre noi înșine. Este alcătuită din corecții și retușuri. În sfârșit, este întotdeauna o virtute dobândită.

Este greu de spus în ce moment anume grijă de a deveni modest se separă de teama clc a deveni ridicol. Dar această teamă și această grijă se confundă cu siguranță la origini. Un studiu complet al iluziilor vanității și al ridicolului care li se atașează, ar lumina cu o lumină unică teoria râsului. Am vedea râsul îndeplinind cu o regularitate matematică una dintre funcțiile sale principale, rare este aceea de a rechema la deplina conștiință de sine amorul propriu distras și de a obține astfel cea mai marc sociabilitate posibilă a caracterelor. Am vedea cum vanitatea, care este un produs natural al vieții sociale, stânjenește în același timp societatea, la fel cum anumite otrăvuri ușoare, secretate continuu de organismul nostru, l-ar intoxica în timp, dacă alte secreții nu le-ar neutraliza efectul. Râsul îndeplinește fără încetare o muncă de acest gen. În acest sens, am putea spune că remediul specific al vanității este râsul și că defectul în mod esențial rizibil este vanitatea.

Când am tratat despre comicul formelor și al mișcării, am arătat cum cutare sau cutare imagine simplă, rizibilă prin ea însăși, poate să se insinueze în alte imagini mai complexe și să le infuzeze ceva din virtutea sa comică: astfel, cele mai înalte forme ale comicului se explică uneori prin cele mai joase. Dar operația inversă are loc poate și mai frecvent și există efecte comice foarte grosolane care se datorează coborârii într-o stare inferioară a unui comic foarte subtil. Astfel vanitatea,

această formă superioară a comicului, este un element pe care suntem îndemnați să-l cercetăm cu minuțiozitate, deși în mod inconștient, în toate manifestările activității omenești. Îl cercetăm, fie și numai pentru a râde. Și imaginația noastră așează deseori vanitatea acolo unde ea însăși nu are ce să mai facă. Eu cred că ar trebui să raportăm la această origine comicul pur și simplu grosolan al anumitor efecte pe care psihologii le-au explicat, într-un mod foarte nesatisfăcător, prin contrast: un om mărunț care se apleacă pentru a trece pe sub o poartă mare; două persoane, una foarte înaltă, cealaltă minusculă, care merg cu gravitate, ținându-se de braț etc. Privind mai de aproape această ultimă imagine, veți găsi, cred, că dintre cele două persoane cea mai scundă vi se pare că face un efort pentru a se înălța spre cea mai înaltă, așa cum broasca din poveste vrea să ajungă la fel de umflată ca boul.

III

Nu poate fi vorba să enumerăm aici toate particularitățile de caracter care se aliază cu vanitatea, sau care concurează, pentru a se impune atenției poetului comic. Am arătat că toate defectele pot deveni rizibile și chiar, la rigoare, anumite calități. În timp ce lista elementelor ridicole cunoscute ar putea fi întocmită, comedia se va însărcina să o amplifice, nu prin crearea unor elemente ridicole care țin de pură fantezie, ci prin identificarea unor *direcții comice* care au trecut până acum neobservate. În acest fel, imaginația poate să izoleze în desenul complicat al unui singur și același covor, figuri pururi noi. Condiția esențială, o știm, este ca particularitatea observată să apară de îndată drept un fel de *cadru* în care multe persoane se vor putea însera.

Dar există cadre gata făcute, constituite de societatea însăși, necesare societății, pentru că ea se întemeiază pe o diviziune a muncii. Vreau să vorbesc despre meserii, funcții și profesii. Orice profesie specială îi înzestrează pe cei ce trăiesc în hotarele ei cu anumite obișnuințe ale

spiritului și cu anumite particularități de caracter, prin care ei își seamănă unii altora și prin care, de asemenea, se deosebesc de alții. Mici societăți se constituie astfel în sânul celei mari. Fără îndoială, ele rezultă din însăși organizarea societății în general. Și cu toate acestea ele riscă, în cazul în care se izolează prea mult, să dăuneze sociabilității. Or, râsul arc drept funcție tocmai să reprime orice tendință separatistă. Rolul său este să corijeze rigiditatea prin suplețe, să readapteze pe fiecare pentru toți ceilalți, în sfârșit, să rotunjească pretutindeni unghiurile. Vom avea deci o specie de comic ale cărei varietăți ar putea fi determinate dinainte. O vom numi, dacă sunteți de acord, *comicul profesional*.

Nu vom intra în detaliile acestor varietăți. Ne place mai mult să insistăm asupra a ceea ce ele au în comun. Pe primul loc figurează vanitatea profesională. Fiecare dintre maeștrii domnului Jourdain își așează arta deasupra tuturor celorlalte. Este un personaj de Labiche care nu înțelege că un om poate fi și altceva decât negustor de lemne. El este, firește, un negustor de lemne. Vanitatea ar înclina de altfel să devină aci *solemnitate*, în măsura în care profesia exercitată ar închide în sine o mai mare doză de șarlatanism. Deoarece este un fapt remarcabil că o artă, cu cât este mai contestată, cu atât cei care i se dăruiesc tind să se creadă investiți cu un sacerdoțiu și să ne ceară să ne înclinăm în fața misterelor sale. Profesiile utile sunt în mod manifest făcute pentru public; dar cele de o utilitate mai îndoielnică nu-și pot justifica existența decât dacă presupunem că publicul este făcut pentru ele: or, această iluzie este cea care se află în străfundurile solemnității. Aproape întregul comic al medicilor lui Moliere provine de aici. Ei tratează bolnavul ca și cum acesta ar fi fost făcut pentru medic, iar natura însăși că pe o auxiliară a medicinei.

O altă formă a acestei rigidități comice este ceea ce aș numi *duritatea profesională*. Personajul comic se va însera atât de strâns în cadrul rigid al funcției sale, încât nu va

mai avea loc să se miște și mai ales să se emoționeze, asemeni celorlalți oameni. Să ne reamintim replica judecătorului Perrin Dandin către Isabela, care îl întreabă cum s-ar putea asista la torturarea nenorociților:

„Bah! Asta nu durează niciodată mai mult de o oră sau două.”

Nu este oare o specie de duritate profesională, aceea a lui Tartuffe, exprimându-se, e adevărat, prin gura lui Orgon:

„Și de-aș vedea murindu-mi frate, copii, mamă și soție,
Nu mi-ar păsa pe cât îmi pasă de acel lucru.”

Dar mijlocul cel mai folosit de a face ca o profesiune să devină comică este să o fixezi ca să spunem așa, în interiorul limbajului care îi este propriu. Vom face astfel încât judecătorul, medicul, soldatul să aplice lucrurilor obișnuite limbajul dreptului, al strategiei sau al medicinei, ca și cum ar fi devenit incapabili să vorbească la fel ca toată lumea. De obicei, acest gen de comic este destul de grosolan. Dar devine mai delicat, atunci când descoperă o particularitate de caracter și în același timp o obișnuință profesională. Nu voi cita decât pe jucătorul lui Regnard, exprimându-se cu atâta originalitate în termenii legați de joc, făcându-și valetul să ia numele Hector, așteptând să-și poată numi logodnica:

„*Pallos, după numele cunoscut al damei de pică.*”

Sau, de asemenea, *Femeile savante* al căror comic îmi pare că rezidă, în mare parte, în faptul că transpun idei de ordin științific în termeni ai sensibilității feminine: „*Epicur îmi place...*”, *Iubesc abisurile*” etc. Să recitim cel de-al treilea act; vom vedea că Armande, Philaminte și Beline se exprimă aproape invariabil în acest stil.

Înaintând în aceeași direcție, vom descoperi că există de asemenea o logică profesională, vreau să spun anumite maniere de a raționa, a căror ucenicie o facem în anumite medii și care sunt adevărate pentru mediul cu pricina, dar false pentru tot restul lumii. Contrastul între aceste două tipuri de logică, una particulară, iar cealaltă universală,

zămisLeste anumite efecte comice de o natură specială, asupra cărora nu va fi inutil să zăbovim mai îndelung. Atingem aci un punct important al teoriei râsului. Suntem, de altfel, pregătiți să dezvoltăm această chestiune și să o concepem în întreaga sa generalitate.

IV

Foarte preocupați, într-adevăr, să dezvoltăm cauza profundă a comicului, am neglijat până acum una din manifestările sale cele mai remarcabile. Vreau să vorbesc despre logica proprie personajului comic și grupului comic, logică stranie, care poate, în anumite cazuri, să lase un spațiu larg absurdității.

Theophile Gautier a spus despre comicul extravagant că este logica absurdului. Mai multe filosofii ale râsului gravitează în jurul unei idei analoage. Orice efect comic va implica, printr-una din laturile sale, contradicția. Ceea ce ne face să râdem, va fi absurdul realizat sub o formă concretă, o „absurditate vizibilă” – sau, mai mult, o aparență de absurditate, admisă la început, dar corijată imediat după aceea – sau încă și mai bine, ceea ce este absurd pe de o parte și explicabil în mod natural pe de alta etc. Toate aceste teorii conțin, fără îndoială, o parte de adevăr; dar, înainte de toate, ele nu se aplică decât anumitor efecte comice îndeajuns de grosolane și chiar în cazurile în care se aplică, ele neglijează, mi se pare, elementul caracteristic al rizibilului, vreau să spun *genul cu totul particular* de absurditate pe care comicul îl conține atunci când are o anumită încărcătură de absurd. Vreți să vă convingeți imediat? Nu avem decât să alegem una dintre acele definiții și să compunem efecte după formula dată: în două cazuri din trei, efectul obținut nu va avea nimic rizibil. Absurditatea, atunci când o întâlnim în cadrul comicului, nu este deci o absurditate oarecare. Este o absurditate bine determinată. Ea nu creează comicul, ci mai curând derivă din el. Ea nu este cauză, ci un efect foarte special, în care se reflectă natura specială a cauzei care-l produce. Noi cunoaștem această cauză. Nu ne va fi

greu, acum, să-i înțelegem efectul.

Să presupunem că într-o zi, plimbându-vă la țară, zăriți pe culmea unei coline ceva ce seamănă vag cu un mare corp imobil cu brațe care se rotesc. Nu știți încă despre ce ar putea fi vorba, dar căutați printre ideile dumneavoastră, adică printre amintirile de care dispuneți pe cea care se va încadra cel mai bine în ceea ce vedeți. Aproape imediat, vă revine în minte imaginea unei mori de vânt: o moară de vânt este ceea ce aveți în fața ochilor. Nu are nicio importanță că tocmai ați citit, înainte de a ieși la plimbare, basme cu giganți ce aveau brațe interminabile. Bunul simț constă în a ști să-ți amintești, sunt de acord, dar, mai ales, în a ști să uiți. Bunul simț este efortul unui spirit care se adaptează și se readaptează fără încetare, schimbând ideea atunci când schimbă obiectul. Este o mobilitate a inteligenței care se reglează cu exactitate după mobilitatea lucrurilor, continuitate mișcătoare a atenției noastre față de viață.

Iată-l acum pe Don Quijote plecând la război. El a citit în romanele sale despre cavalerul care întâlnește giganți dușmani în calea sa. Deci, îi trebuie un gigant. Ideea de gigant este o amintire privilegiată care s-a instalat în spiritul său, care rămâne acolo la pândă, așteaptă, imobilă, ocazia de a se precipita în afară și de a se incarna într-un lucru. Această amintire vrea să se materializeze și de aici încolo primul obiect care se va ivi, chiar dacă nu are cu această formă decât o asemănare îndepărtată, va primi din partea sa formă unui gigant. Don Quijote va vedea deci uriași acolo unde noi vedem mori de vânt. Este un lucru comic și deopotrivă absurd. Dar este aceasta o absurditate oarecare?

Iată o inversiune cu totul deosebită a simțului comun. Ea constă în a pretinde să modelăm lucrurile după o idee pe care o avem și nu ideile noastre după lucruri. În a vedea dinaintea noastră ceea ce gândim, în loc să gândim la ceea ce vedem. Bunul simț vrea să ne păstrăm întotdeauna amintirile în ordine de bătaie; amintirea

potrivită va răspunde atunci de fiecare dată la apelul situației prezente și nu va servi decât la a o interpreta. La Don Quijote, dimpotrivă, există un grup de amintiri care comandă tuturor celorlalte și care domină personajul însuși: realitatea este deci cea care va trebui să se încline, de data aceasta, în fața imaginației și să nu mai servească decât pentru a-i da acesteia un corp. Odată iluzia creată, Don Quijote o dezvoltă de altfel rațional, în toate consecințele ei; el se mișcă în cadru cu siguranța și precizia somnambulului care își interpretează visul. Aceasta este originea erorii și aceasta este logica specială care prezidează aici absurditatea. Îi este oare această logică particulară lui Don Quijote?

Am arătat că personajul comic păcătuiește întotdeauna prin obstinția spiritului său a caracterului, prin distracție, prin automatism. Există în adâncul comicului o rigiditate de un anumit gen, care ne face să pășim drept pe cale, fără să ascultăm și fără să vrem să înțelegem nimic. Câte dintre scenele comice din teatrul lui Moliere nu se reduc la acest tip foarte simplu: *un personaj care își urmărește ideea*, care revine mereu asupra ei, în timp ce este întrerupt fără încetare! Trecerea se va face de altfel pe nesimțite, de la cel care nu vrea să audă nimic, la cel care nu vrea să vadă nimic și în cele din urmă, la cel care nu mai vede decât ceea ce vrea. Spiritul care se obstinează va sfârși prin a supune lucrurile ideii lui, în loc de a-și adapta ideea funcție de lucruri. Orice personaj comic se află deci pe calea iluziei pe care tocmai am descris-o și Don Quijote ne furnizează tipul general al absurdității comice.

Această inversiune a sensului comun, poartă ea un nume? O întâlnim, fără îndoială, intensă sau cronică, în anumite forme de nebunie. Ea se aseamănă din multe puncte de vedere cu ideea fixă. Dar nici nebunia în general, nici ideea fixă, nu ne vor face niciodată să râdem, deoarece acestea sunt boli. Ele ne stârnesc mila. Râsul, o știm, este incompatibil cu emoția. Dacă există o nebunie

rizibilă, ea nu poate fi decât o nebunie ce se poate concilia cu sănătatea generală a spiritului, o nebunie normală am putea spune. Or, există o stare normală a spiritului care imită foarte bine nebunia, în care regăsim aceleași asociații de idei ca și în alienare, aceeași logică singulară ca și în ideea fixă. Este starea de vis. Sau analiza noastră este inexactă, sau ea poate fi formulată prin teorema următoare: *Absurditatea comică este de aceeași natură ca și absurditatea viselor.*

Mai întâi, rolul inteligenței în vis este într-adevăr cel pe care-l vom descrie de îndată. Spiritul, îndrăgostit de el însuși, nu mai caută de aici înainte în lumea exterioară să-și materializeze fructele imaginației. Sunete mai ajung încă în mod confuz la ureche, culori se mișcă încă în câmpul văzului: pe scurt, simțurile nu sunt închise cu totul. Dar visătorul, în loc să facă apel la toate amintirile sale pentru a interpreta ceea ce percepe simțurile sale, se servește dimpotrivă de ceea ce percepe pentru a da un corp amintirii preferate: același zgomot al vântului ce suflă în șemineu va deveni atunci, după starea sufletească a visătorului, urlet de fiară sălbatică sau cântec melodios. Acesta este mecanismul obișnuit al iluziei visului.

Dar dacă iluzia comică este o iluzie a visului, dacă o aceeași logică este și logică a comicului și logică a viselor, ne putem aștepta să regăsim în logica rizibilului toate particularitățile logicii visului. Și de această dată se verifică legea pe care o cunoaștem atât de bine: fiind dată o formă a rizibilului, alte forme, care nu conțin același fond comic, devin rizibile prin asemănarea lor exterioară cu cea dintâi. Este ușor de văzut, într-adevăr, că orice *joc de idei* va putea să ne amuze, cu condiția să ne reamintească, de aproape sau de departe, jocurile visului.

Voi semnală în primul rând o anumită slăbire generală a regulilor raționamentului. Raționamentele de care râdem sunt cele pe care le știm că fiind false, dar pe care le-am putea considera drept adevărate, dacă le-am asculta în vis. Ele contrafac raționamentul adevărat, îndeajuns pentru a

înșela un spirit adormit. Și aceasta este tot logică, dacă vrem, dar o logică lipsită de ton și care ne scutește, prin ea însăși, de travaliul intelectual. Numeroase „trăsături de spirit” sunt raționamente de acest gen, raționamente foarte prescurtate, din care nu ne sunt date decât punctul de plecare și concluzia. Aceste jocuri de spirit evoluează de altfel spre jocul de cuvinte pe măsură ce relațiile stabilite între idei devin mai superficiale: puțin câte puțin, ajungem să nu mai ținem cont de sensul cuvintelor auzite, ci numai de sunetul lor. Mă întreb dacă n-ar trebui să apropiem unui astfel de vis anumite scene foarte comice în care un personaj repetă sistematic pe de-a-ndoaselea frazele pe care un altul i le șoptește la ureche. Dacă adormiți în mijlocul unor oameni care pălăvrăgesc, veți descoperi că spusele lor se golesc puțin câte puțin de sens, că sunetele se deformează și se contopesc la întâmplare, pentru a lua în spiritul dumneavoastră semnificații bizare și că astfel reproduceți, față de persoana care vorbește, scena dintre Petit-Jean și Sufleur.

Mai sunt însă și *obsesiile comice*, care se apropie mult, mi se pare, de obsesiile din vis. Cui nu i s-a întâmplat să vadă aceeași imagine reapărând în mai multe vise succesive și luând în fiecare dintre ele o semnificație plauzibilă, în timp ce visele respective nu au un alt punct comun? Efectele de repetiție prezintă uneori această formă specială în teatru sau în roman: câteva dintre ele au rezonanțe de vis. Și probabil că se întâmplă la fel și cu refrenul multor cântece: se obținează, revine, mereu același, la sfârșitul tuturor cupletelor, de fiecare dată cu un sens diferit.

Nu arareori observăm în vis un *crescendo* cu totul deosebit, o bizarerie care se accentuează pe măsură ce înaintăm. O primă concesie smulsă rațiunii va antrena o a doua, aceasta o alta mai gravă și așa mai departe, până la absurditatea finală. Dar acest demers în absurd îi oferă visătorului o senzație foarte ciudată. Este, cred, cea pe care o încearcă băutorul, atunci când se simte alunecând

în mod agreabil spre o stare în care nimic nu va mai conta pentru el, nici logică, nici conveniențe. Vedeți acum dacă nu cumva anumite comedii de Moliere ne dau aceeași senzație: de exemplu, *Domnul de Pourceaugnac*, care începe aproape rațional și se continuă prin excentricități de tot felul, sau *Burghezul gentilom*, unde personajele, pe măsură ce înaintăm, au aerul că se lasă antrenate într-un vârtej de nebunie. „Dacă se va găsi unul mai nebun, mă voi duce să o spun la Roma”: această replică, care ne avertizează că piesa s-a terminat, ne face să ieșim din visul din ce în ce mai extravagant în care ne scufundăm împreună cu domnul Jourdain.

Dar este mai ales o demență care îi este proprie visului. Sunt anumite contradicții speciale, atât de naturale în imaginația visătorului, atât de șocante pentru rațiunea omului treaz, încât ar fi imposibil să oferim o idee exactă și completă celui care nu va fi trăit experiența. Fac aluzie aici la strania fuziune pe care visul o operează deseori între două persoane care nu mai sunt decât una și care rămân, cu toate acestea, distincte. De obicei, unul dintre personaje este însuși cel ce doarme. El simte că nu a încetat să fie ceea ce este; dar, cu atât mai puțin, nu a devenit un altul. Este și nu este el. Se aude vorbind, se vede acționând, dar simte că un altul i-a luat cu împrumut trupul și vocea. Sau, altă dată, va fi conștient de faptul că vorbește și acționează ca de obicei; numai că va vorbi despre el însuși ca despre un străin cu care nu mai are nimic în comun; se va fi detașat de el însuși. Nu vom regăsi oare această stranie confuzie în multe scene comice? Nu vorbesc de *Amphitryon*, unde confuzia este fără îndoială sugerată spiritului spectatorului, dar unde grosul efectului comic provine mai curând din ceea ce am numit mai sus o „interferență a două serii”. Vorbesc despre raționamentele extravagante și comice în care această confuzie se întâlnește într-adevăr în stare pură, deși este nevoie de un efort de reflecție pentru a o pune în evidență. Ascultați, de exemplu, aceste răspunsuri ale lui

Mark Twain pentru reporterul care tocmai îl interviează: „Aveți un frate? Da; îi spunem Bill. Sărmanul Bill!

— Este deci mort?

— N-am putut afla asta niciodată. Un mare mister planează asupra acestei afaceri. Eram, defunctul și cu mine, doi gemeni și am fost, la vârsta de cincisprezece zile, îmbăiați în aceeași copaie. Unul dintre noi s-a înecat, dar nu s-a știut niciodată care. Unii cred că a fost Bill, alții cred că am fost eu.

— Straniu. Dar dumneavoastră, ce părere aveți?

— Ascultați, am să vă încredințez un secret pe care nu l-am mai dezvăluit nici unui suflet de om. Unul dintre noi doi avea un semn particular, o pată de culoare închisă pe piele, pe dosul mâinii stângi și acela eram eu. Or, tocmai acest copil s-a înecat... etc, etc.” Privind îndeaproape, vom vedea că absurditatea acestui dialog nu este deloc o absurditate oarecare. Ea ar dispărea dacă personajul care vorbește nu ar fi tocmai unul dintre gemenii despre care se vorbește. Ea rezidă în întregime în faptul că Mark Twain declară că este unul dintre acei gemeni, exprimându-se în același timp ca și cum ar fi un terț care istorisește povestea lor. Nu procedăm altminteri în multe dintre visele noastre.

V.

Conceput din acest ultim punct de vedere, comicul ne va apărea sub o formă puțin diferită de cea cu care eram obișnuiți. Până acum, am văzut în răs mai ales un mijloc de corecție. Luați continuitatea efectelor comice, izolați de departe tipurile dominante: veți descoperi că toate efectele intermediare își împrumută virtutea comică de la asemănarea cu tipurile dominante și că tipurile însele sunt tot atâtea modele de impertinență față de societate. Acestor impertinențe societatea le răspunde prin răs, care este o impertinență încă și mai puternică. Râsul nu va avea, prin urmare, nicio urmă de bunăvoință. El va face, mai curând, răul pentru rău.

Și totuși, nu aceasta este ceea ce frapază în primul rând în impresia pe care o produce rizibilul. Personajul comic este adeseori un personaj cu care începem să simpatizăm nemijlocit. Vreau să spun că pentru un interval de timp foarte scurt ne punem în locul său, că îi adoptăm gesturile, cuvintele, actele și că dacă ne amuzăm de ceea ce este ridicol în el, îl invităm, în imaginație, să se amuze împreună cu noi: înainte de toate, îl tratăm ca pe un camarad. Există deci la cel care râde cel puțin o aparență de bonomie, de jovialitate amabilă, de care am fi nedrepti să nu ținem cont. Înainte de toate, în rîs există o mișcare de *detentă*, deseori remarcată, a cărei rațiune de a fi trebuie să o găsim. Nicăieri această impresie nu era mai palpabilă decât în ultimele noastre exemple. În ele, de altfel, vom găsi explicația pe care o căutăm.

Când personajul comic își urmărește ideea în mod automat, sfârșește prin a gândi, a vorbi, a acționa, ca și cum ar visa. Or, rîsul este o *detentă*. A rămâne în contact cu lucrurile și cu oamenii, a nu vedea decât ceea ce este și a nu gândi decât lucruri încheiate, aceasta solicită un efort neîntrerupt de tensiune intelectuală. Bunul simț înseamnă acest efort însuși. Înseamnă muncă. Dar a te detașa de lucruri și a vedea, cu toate acestea, în continuare imagini, a rupe cu logica și a continua totuși să asamblezi idei, iată ceea ce este pur și simplu un joc sau, dacă ne place mai mult, lene. Absurditatea comică ne oferă deci de la bun început impresia unui joc de idei. Primul nostru impuls este să ne asociem acestui joc. În felul acesta ne odihnim de oboseală de a gândi.

Dar am avea atîtca de spus despre alte forme ale ridicolului. Există întotdeauna, în străfundurile comicului, tendința de a te lăsa să aluneci de-a lungul unei pante line care, cel mai adesea, este panta obișnuinței. Nu mai căutăm să ne adaptăm și să ne readaptăm fără încetare la societatea al cărei membru suntem. Ne eliberăm de atenția pe care ar trebui să o acordăm vieții. Ne asemănăm întotdeauna, mai mult sau mai puțin, cu un

distrat. Distracție a voinței, sunt de acord, tot atâta și chiar în mai mare măsură decât distracție a inteligenței. Distracție, bineînțeles și, în consecință, lene. Rupem cu conveniențele, după cum am rupt cu logica. În sfârșit, avem aerul cuiva care se joacă. Și de această dată primul nostru impuls este de a accepta invitația la lene. Cel puțin pentru o clipă, ne amestecăm în joc. Aceasta ne odihnește în privința oboselii de a trăi.

Dar nu ne odihnim decât o clipă. Simpatia care poate să intre în impresia pe care o produce comicul este o simpatie cu adevărat efemeră. Ea provine, la rândul ei, dintr-o distracție. În felul acesta, un tată sever se asociază câteodată, prin uitare de sine, la câte o zburdălnicie a copilului său și se oprește de îndată pentru a o corija.

Râsul este, înainte de toate, o corecție. Făcut pentru a umili, el trebuie să dea persoanei care îi servește drept obiect o impresie penibilă. Societatea se răzbună prin râs pentru libertățile pe care am îndrăznit să le luăm față de ea. Râsul nu și-ar atinge scopul dacă ar purta marca simpatiei și a bunătății.

Putem oare spune că măcar intenția se poate să fi fost bună, că deseori pedepsim pentru că iubim și că râsul, reprimind manifestările exterioare ale anumitor defecte, ne invită astfel, spre binele nostru cel mai mare, să corijăm aceste defecte și să ne ameliorăm în interior?

Ar fi multe de spus în această privință. În general și în linii mari, râsul exercită fără îndoială o funcție utilă. Toate analizele noastre tind, de altfel, să demonstreze acest lucru.

Dar de aici nu rezultă că râsul lovește întotdeauna cu dreptate, nici că se inspiră dintr-o gândire întemeiată pe bunăvoință, sau chiar pe echitate.

Pentru a lovi întotdeauna cu dreptate, ar trebui ca râsul să recurgă la un act de reflecție. Or, râsul este pur și simplu efectul unui mecanism montat în noi de către natură sau, ceea ce înseamnă aproape același lucru, de o lungă obișnuință a vieții sociale. El se declanșează de la

sine, veritabilă ripostă de tip „ochi pentru ochi”. Nu are răgazul de a vedea de fiecare dată ce punct atinge. Râsul pedepsește anumite defecte aproape la fel cum boala pedepsește anumite excese, lovindu-i pe inocenți, cruțându-i pe vinovați, vizând un rezultat general fără a putea face fiecărui caz individual onoarea de a-l examina separat. La fel se petrece cu tot ceea ce se înfăptuiește pe cale naturală, în loc de a fi rezultatul unei reflecții conștiente. O medie aproximativ corectă ar putea să apară într-o analiză de ansamblu, dar nu în detaliile cazurilor particulare.

În acest sens, râsul nu poate fi just în mod absolut. Repet că el nu trebuie să fie nici bun. Funcția sa este să intimideze, umilind. N-ar reuși, dacă natura n-ar fi prezervat în acest scop, în cea mai mare parte dintre oameni, o mică rezervă de răutate sau, cel puțin, de malițiozitate. Poate că ar fi mai bine să nu aprofundăm această chestiune. Nu vom descoperi nimic care să ne flateze. Vom vedea că mișcarea de detentă sau de expansiune nu este decât un preludiu pentru râs, că persoana care râde intră de îndată în sine însăși, se afirmă ea însăși în mod mai mult sau mai puțin orgolios și că tinde să considere orice altă persoană drept o marionetă ale cărei sfori le ține în mână. În această prezumțiozitate vom distinge de altfel, cu ușurință puțin egoism, iar în spatele egoismului însuși, ceva mai puțin spontan și mult mai amar, nu știu ce pesimism născând, care se afirmă din ce în ce mai puternic, pe măsură ce omul care râde raționează asupra râsului său.

Aici, ca și în altă parte, natura a utilizat răul în vederea binelui. Binele, înainte de toate, este cel ce ne-a preocupat de-a lungul acestui studiu. Ni s-a părut că societatea, pe măsură ce se perfecționa, obținea de la membrii săi o adaptare din ce în ce mai bună, astfel încât tinde să se echilibreze tot mai bine în adâncuri; în sfârșit, că elimina la suprafață perturbările inseparabile ale unei mase atât de mari și că râsul îndeplinește o funcție utilă, subliniind

forma acestor ondulații.

În acest fel, valurile luptă fără încetare la suprafața mării, în timp ce straturile inferioare de apă trăiesc într-o pace profundă. Valurile se ciocnesc unele de altele, se împotrivesc, își caută echilibrul. O spumă albă, ușoară și veselă, urmează contururile schimbătoare. Câteodată valul care se sparge abandonează puțin din această spumă pe nisipul plajei. Copilul care se joacă aproape de acel loc vine să o adune în pumni și în clipa următoare, se miră, că nu mai are în căușul palmei decât câteva picături de apă, o apă mult mai sărată și mai amară decât vălul care o purta. Râsul se naște aidoma acelei spume. El semnalează, în exteriorul vieții sociale, revoltele superficiale. Desenează instantaneu forma mișcătoare a acelor zguduiuri. Și el, la rândul lui, este o spumă pe bază de sare. Precum spuma, scânteiază. Aceasta înseamnă veselie. Uneori, filosoful care o strânge pentru a o putea gusta, va descoperi, însă, pentru o cantitate mică de materie, o anume doză de amărăciune.

Ce înseamnă râsul? Ce se află în străfundurile riziabilului? Ce element comun am putea găsi între strâmbătura unui măscărici, un joc de cuvinte, *quiproquo*-ul unui vodevil, o scenă de comedie fină? Prin ce distilație anume vom obține esența, mereu aceeași, de la care produse atât de diverse își împrumută fie aroma indiscretă, fie delicatul parfum? Scuza noastră, atunci când abordăm subiectul, este aceea de a nu încerca să închidem comicul într-o definiție. Noi vedem în comic, înainte de toate, un lucru viu. De aceea, vom trata subiectul, oricât de facil ar părea, cu respectul pe care îl datorăm vieții. Ne vom mărgini să-l privim crescând și înflorind. De la o formă la alta, prin gradații imperceptibile, el va îndeplini sub ochii noștri metamorfoze cu adevărat singulare.

Prin Henri Bergson psihologia comicului devine una a nuanțelor sufletești, a reflexelor pe care un sentiment le primește de la celelalte; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile, a proceselor de conștiință care nu se pot cuprinde în cuvinte.

Lucian Blaga